MUZYKA POLSKA

X

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ"
UKAŻE SIĘ W KOŃCU LISTOPADA 1938 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

SPIS RZECZY:

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE

ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938 Rocznik V	Październik	Zeszyt X (XXII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Bolesław Woytowicz

NAD TRUMNĄ ALEKSANDRA MICHAŁOWSKIEGO [1])

W roku Pańskim 1938 — w dniu 17 października, na murach Warszawy nie ukazała się zwykła dla tej pory wiadomość, że Mistrz Aleksander Michałowski uczci rocznicę zgonu Chopina swoim koncertem. A oto wieczorem tegoż dnia Warszawę — a z nią i całą Polskę — obleciała wieść żałobna, że mistrz zasnął w Panu...

A więc, drogi profesorze, życzeniu Twemu wobec nas — uczniów — wypowiedzianemu, że chciałbyś zakończyć Twą ziemską wędrówkę w rocznicę zgonu uwielbianego przez Ciebie Chopina— stało się zadość! Bo oto Wszechmocny w tym właśnie dniu powołał Cię do Swej Chwały.

Postać prof. A. Michałowskiego zakrojona była nie na zwykłą miarę!

Był On przede wszystkim i ponad wszystko — Wielkim Artystą! Sztuka wypełniała jego życie, była jego racją pierwszą istnienia. Od najwcześniejszej młodości ukochał piękno i całe swoje życie, wszystkie jego niespożyte, niespotykane, herkulesowe wprost siły — w służbie temu pięknu poświęcał. Zaś gwiazdą przewodnią tej służby, kryształowo czystym źródłem natchnienia, największym jego ukochaniem — był Chopin! Przez całe

[1]) Mowa wygłoszona na pogrzebie ś. p. Aleksandra Michałowskiego 21 października 1938.

swoje życie obcował z Chopinem przez jego i swoją muzykę — dziś obcuje z nim jak duch z duchem, bez osłon, na niekończącym się koncercie...

My zaś, którzy tyle, tyle razy wsłuchiwaliśmy się w te jego „rozmowy z Geniuszem", jakimi były jego koncerty — czyż nie czuliśmy tchnienia *jego* geniuszu? Bo też był to mistrz nad mistrzami!

Nie tylko bowiem opanował swój instrument jak może nikt inny, nie tylko z olbrzymim nakładem pracy przygotowywał się do swego posłannictwa, nie zamykając się w ciasnych ramach jednostronnego repertuaru, — ale — obdarzony bogatą intuicją, zdumiewającą pamięcią, zadziwiającą zdolnością wnikania w treść odtwarzanych dzieł, jasnością myśli w opanowaniu ich formy — dawał na każdym kroku dowody najwyższej kultury artystycznej. Znał i grał wszystko! Był typem artysty, których się dziś już prawie nie spotyka!

Nie dziw, że garnęły się do tego źródła kultury wielkie rzesze uczniów, dla których był wyrocznią! Nikt też nie potrafił tak zachęcić do pracy, ułatwić tę pracę, usunąć trudności, rozszerzyć horyzonty, przedstawić całą wielkość i trudność zadania, a jednocześnie „odgadnąć" ucznia i dać mu najpewniejsze, a nieomylne środki osiągnięcia celu, jak czynił to Mistrz Michałowski. A że ponadto otaczał ucznia ojcowską opieką, — więc też kochaliśmy go zawsze i niezmiennie.

Grał, uczył, komponował, pracował do ostatniej chwili niestrudzonego żywota, — zasługując się dobrze Ojczyźnie i Sztuce! Aż odszedł...

I oto przypadł mi w udziale smutny zaszczyt pożegnać Cię Mistrzu na tę już ostatnią drogę...

Naprzód więc w imieniu Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, którego byłeś członkiem honorowym i luminarzem, a które nie jedną chlubną kartę swojej 60-letniej historji Tobie zawdzięcza.

Potem w imieniu Wyższej Szkoły Muzycznej im. Chopina, gdzie nieprzerwanie w ciągu ostatnich 20 lat kształciłeś młodzież, przyczyniając się w najwyższej mierze do uczynienia z niej ośrodka prawdziwej kultury muzycznej.

Potem w imieniu Rady Pedagogicznej tejże uczelni, której by-

łeś członkiem honorowym, a którą wspomagałeś swoją radą i autorytetem.

Potem w imieniu wielu Twoich, Mistrzu, uczniów, dla których byłeś przewodnikiem, przyjacielem, często ojcem, dla których pozostaniesz w pamięci nazawsze jako Wielki Artysta.

I nareszcie — z wielkim wzruszeniem — w imieniu naszej kresowej ziemi Podolskiej, tej ziemi, gdzie światło dnia ujrzałeś, skąd wyniosłeś umiłowanie dla sztuki, z której szły pierwsze Twoje natchnienia i z której wyruszyłeś na podbój tylu, tylu serc...

Śpij w spokoju... Niech Ci ziemia lekką będzie!

Zbigniew Drzewiecki.

ALEKSANDER MICHAŁOWSKI — NESTOR PIANISTÓW

(Próba charakterystyki).

Postać Aleksandra Michałowskiego domagała by się obszerniejszego studium, już choćby ze względu na wyjątkowy zasięg życia znakomitego pianisty polskiego. Urodzony w Kamieńcu Podolskim 17 maja 1851 roku, a więc niespełna w dwa lata po śmierci Fryderyka Chopina, która to data wydaje się nam dziś niezmiernie odległą, przeżył Michałowski kilka generacyj pianistycznych. Był uczniem Moschelesa, ur. w 1794 roku, ucznia Salieri'ego i pierwszego autora Klavierauszugu beethovenowskiego Fidelia, oraz Reineckego, ur. w 1824, ogarniał więc trudny do uwierzenia okres półtorawiekowych tradycyj muzycznych. Studiował u Tausiga, ur. w Warszawie 1841 r., jednego z największych meteorów pianistycznych, zgasłego przedwcześnie w 30 roku życia. Chopinowską tradycję czerpał z pierwszej ręki od Mikulego, Schumannowską od Klary Wieck, z którą grywał na cztery ręce dwufortepianowe „Andante z wariacjami" jej wielkiego małżonka. W świetle tych kontaktów zdarzeniami młodej daty wydają się zetknięcia z Lisztem, lub naoczna pamięć występów obojga genialnych braci Rubinsteinów.

Fakty powyższe obejmują jedynie linię żywych dla Aleksandra Michałowskiego tradycyj, których wyrazicielem był w prze-

ciągu niezmiernie długich lat swej działalności artystyczno-pedagogicznej. Bo jeśli zdać sobie sprawę, że jako datę rozpoczęcia kariery wirtuozowskiej uważał zmarły artysta rok 1869, pamiętny dla niego wykonaniem koncertu e-moll Chopina na popisie uczniowskim lipskiego konserwatorium w Gewandhausie, że w nadchodzącym roku przygotowywał obchód 70-lecia tej rocznicy, że pierwszy występ w Warszawie odbył się w salach redutowych równo 64 lata temu i że okres wytężonej pracy pedagogicznej trwał niewiele krócej, a ilość uczniów wyraża się niewątpliwie w liczbach czterocyfrowych, — to jasnym być musi, iż ogrom przeżytego i dokonanego domaga się ujęcia monograficznego.

Początki nauki fortepianowej zawdzięczał Michałowski swej niezmiernie muzykalnej matce, a ciotka jego ze strony ojca, Idalia Kalińska, była swego czasu wziętą pianistką. Do 17-go roku życia przebywał Michałowski w domu rodzicielskim i według własnych wspomnień artysty, zanotowanych przez Adama Wieniawskiego w książeczce pamiątkowej jubileuszu, obchodzonego niezmiernie uroczyście w 1929 r., nie urobił mu się jeszcze głębszy smak muzyczny. O ile jednak trzyletni pobyt w konserwatorium lipskim i roczny okres pracy z Tausigiem otworzyły Michałowskiemu horyzonty wielkiej sztuki muzycznej, to nie rozwiązały one wątpliwości natury techniczno-pianistycznej. Nawet przeciwnie. Michałowski wrócił do kraju z groźnymi objawami możliwości sforsowania rąk, wynikłymi z wymaganego przez Tausiga nadmiernie wysokiego podnoszenia palców przy nisko zapadniętych kostkach. Zdrowy instynkt uchronił Michałowskiego od zastosowania zgubnej metody, a lata pracy samodzielnej szybko go naprowadziły na właściwą dla jego ręki drogę absolutnej swobody naturalnego układu.

Ręka Michałowskiego była znakomita, dłoń szeroka, przegub dość wąski, palce niezwykłej lotności i elastyczności. Z niezmierną łatwością i zręcznością mógł on wykonywać np. leworęczne glissanda oktawowe na białych i czarnych klawiszach, na miękkiej klawiaturze. Rodzaj motylkowatej, bajecznie lotnej techniki palcowej skłaniał zresztą pianistę zawsze do wyboru najbardziej lekkiej klawiatury. Grał więc z predylekcją na fortepianach Blüthnera, lub krajowych Kerntopfa, jako specjalnie odpowiadających rodzajowi jego mechanizmu palcowego.

W właściwościach technicznych należy też doszukiwać się roz-

wiązania typu odtwórczego Michałowskiego. Zazwyczaj zbyt mało uwzględnia się cechy powyżej zaznaczone w charakteryzacji indywidualności danego instrumentalisty. Najbardziej nawet wszechstronny horyzont muzycznych zainteresowań wirtuoza *pur sang* realizuje się ostatecznie w kierunku zgodnym z rodzajem jego pianizmu. Michałowski miał bajeczną pamięć muzyczną i znał *à fond* całą literaturę fortepianową. Do ostatnich lat życia posiadał w pamięci i palcach całego Bacha, Beethovena, nie mówiąc o kompozytorach romantycznych, repertuarze wirtuozowskim i pedagogicznym. Uprawiał długi szereg lat muzykę kameralną z tak znakomitymi artystami, jak Barcewicz i Wierzbiłłowicz. W wcześniejszych programach solowych bynajmniej nie pomijał Beethovena [1]) i muzyki klasycznej. A jednak coraz bardziej ograniczał wypowiedź artystyczną do muzyki romantycznej i wirtuozowskiej, zwłaszcza tej najbardziej skończonej pod względem „Satzu" czysto fortepianowego.

Któryż z wielkich kompozytorów wyczuł tak ducha fortepianu jak Chopin? U którego z twórców znajdziemy równie frapującą harmonię między skończenie piękną treścią muzyczną a walorami czysto pianistycznymi? I jeśli Michałowski stawał się coraz bardziej chopinistą, to wynikało to nietylko z klimatu romantycznego, tak bliskiego indywidualności pianisty i wchłanianych od młodych lat tradycyj nadewszystko w Polsce uwielbianego mistrza, lecz przede wszystkim z potrzeby wyrażania specyficznego talentu wirtuozowskiego w najbardziej bliskiej pianistycznie dziedzinie. Gdzież mógł Michałowski znaleźć sposobność wydeklamowania równie zakończonych pianistycznie fraz, przerywanych koronkowymi fioryturkami, tak bajecznie podatnymi dla błyśnięcia transcendentalnie powiewnymi palcami, nieskazitelnie wplecionymi w całość o wykwintnej i pełnej elegancji linii? — Tylko w Chopinie. A gdzież znowu z równą satysfakcją można było znaleźć ujście dla wdzięcznego popisu estradowego w małych finezyjnych formach tanecznych, w subtelnych nastrojach dźwiękowych Nokturnów i Preludiów, w problemach jakże pianistycznych arcydzieł-Etiud, jak nie w Chopinie?

I w ten sposób powstał Chopin Michałowskiego. Odmienny od

[1]) m. in. np. Sonatę op. 28, Sonatę D Mozarta z Landowską na 2 fort., Toccatę d Bacha-Tausiga, przeróbki Glucka, sporo Mendelssohna itp. (Dane z programowych zbiorów prof. Feliksa Starczewskiego).

potężniejszych koncepcyj Paderewskiego, nie tak emocjonalny, jak chwile głębokiego natchnienia Śliwińskiego, całkowicie wreszcie różny od mądrych konstrukcyj wielkiej wyobraźni Hofmanna. Porównania te nie mają na celu przeprowadzenia jakiejkolwiek gradacji interpretacji chopinowskiej przez wymienionych wielkich pianistów, ukazują jednak sylwetkę Michałowskiego — chopinisty we właściwym naświetleniu. Rozważając zaś ślady i wpływy, jakie interpretacja wielkich naszych wirtuozów wywarła na polską szkołę pianistyczną, musimy oddać znakomite pierwszeństwo Michałowskiemu, chociażby wskutek najdłuższego pobytu i najbardziej intensywnej działalności koncertowej w kraju i potężnej, długotrwałej pracy pedagogicznej. Przez długi szereg lat od chwili objęcia stanowiska profesora wyższego kursu fortepianu po Rudolfie Stroblu w warszawskim Instytucie Muzycznym w r. 1891 [2]), pozycja Michałowskiego jako nauczyciela, a jednocześnie rozgłośnego wirtuoza była wprost monopolistyczna. Domaniewski dopiero później zaczął swą działalność na terenie warszawskim, a znacznie młodszy Melcer próbował swych sił pedagogicznych w Helsingforsie, Lwowie i Wiedniu. Można więc bez żadnej przesady mówić o zupełnie wyraźnej epoce i szkole Michałowskiego w pianistyce polskiej, tak bowiem wielkie i rozległe było piętno, jakie położył na setkach uczniów i guście melomanów.

Sprawując „rząd dusz" nad młodym pokoleniem pianistowskim urabiał Michałowski przede wszystkim te strony ich uzdolnień, które odpowiadały własnemu wyznaniu wiary fortepianowej. W pracy tej był zamiłowany niesłychanie, a ponieważ frekwencja w klasie przekraczała znacznie normę uczniowską, przesiadywał w konserwatorium do późnych godzin nocnych, zawsze świeży i pełen zapału. Z specjalnym darem pedagogicznym rozwijał stronę techniczną, biegłość i szybkość mechanizmu palcowego, posiłkując się doskonale dobieranym repertuarem etiud i utworów, wyrabiających polot palcowo-pianistyczny. Repertuar klasyczny uwzględniał tylko w ramach niezbędnie koniecznych dla zaznajomienia ucznia z stylem polifonicznym i formy sonatowej, dobierając raczej wzory muzycznie przystępniejsze. Skoro uczeń wykazywał rozwój interesujących go głównie środków technicznych, zasiadał z ochotą do drugiego fortepianu, grając z nim rów-

[2]) do 1918, po czym przeniósł się do Wyższej Szkoły im. F. Chopina.

nocześnie i dopingując do wielkich temp, które mu się tak wspaniale udawały. W czasach gdy wzrok zaczynał szwankować, bajeczna pamięć muzyczna, fantastyczne znawstwo aplikatury i fenomenalny słuch pozwalały mu nieomylnie korygować niewłaściwie przez ucznia zastosowane palcowanie. W koncertach i utworach takich kompozytorów jak Moszkowski, Henselt, Saint-Saëns itp. widział największe pedagogiczne walory. Wybierał na popisy uczniowskie przeważnie repertuar pianistycznie efektowny. Chopina nie stosował zbyt wcześnie, dając rzecz prosta pierwszeństwo etiudom i utworom pianistycznie i dźwiękowo najwdzięczniejszym.

Według tych zasad pedagogicznych formował się przez długie lata gust i styl polskiej odtwórczości. Olbrzymia lista wybitniejszych uczniów [3]), kontynuowała tradycję szkoły Michałowskiego, o ile indywidualność ich nie znalazła samodzielnych dróg wypowiedzi, lub nie zaczerpnęła odmiennego podejścia u innych nauczycieli. Z pośród nich znaczna ilość osiągnęła wybitniejsze stanowiska wirtuozów, lub pedagogów w kraju i za granicą i kontynuuje z większym lub mniejszym powodzeniem swą działalność artystyczną obecnie.

Niekompletnym byłby rzut oka na pracę muzyczną Michałowskiego, gdyby się pominęło jego dorobek kompozytorski i wydawnictwa pedagogiczne. Pozostawił on kilkadziesiąt utworów fortepianowych, przeważnie wydanych, których niewątpliwe zalety polegają na wyśmienitym szlifie pianistycznym i gładkim stylu, niepozbawionym szlachetniejszego smaku muzycznego w duchu kompozycji Rubinsteina, Moszkowskiego i im podob-

---

[3]) brzmi ona według danych zamieszczonych w broszurce jubileuszowej z r. 1929 jak następuje: P. Maszyński, K. Szulc-Evler, P. Romaszko, H. Pachulski, J. Wolfsohn, J. Wertheim, K. Szuster, J. Hirszfeld, W. Chrapowicki, J. Lefeld, K. Heintze, J. Żurawlew, J. Śmidowicz, B. Woytowicz, P. Rytel J. Rosenberg, Szlendak, W. Sofranicki, W. Friemann, oraz S. Allinówna, Z. Bagniewska, M. Barówna, Białkiewiczówna, Białecka, R. Benzefowa, Z. Buckiewiczowa, R. Etkinówna, I. Familjerówna, Günsberg-Czarnocka, Z. Rybałtowska, L. Jankowska, Jungowa, Wanda Landowska, Hohendlingerowa, Szczekowska, Kwiecińska, Łopuska-Wyleżyńska, Maleczyńska, J. Męczyńska, M. Mosiewiczówna, N. Neuhaus, Nowacka-Ilska, H. Ostrzyńska, K. i W. Pławińskie, K. Płaczkowska, L. Robowska, W. Rodgers, Rubinrot, S. Sułkowska, Skrzetuska, J. Wierzbicka, L. Wiorogórska, Wysocka, J. Zaleska. — Spis ten jest jednak niezbyt krytycznie i nie kompletnie zestawiony.

nych. Bardzo zręcznie wypadły też niektóre wyjątkowo pomysłowe przeróbki wirtuozowskie Chopina.

W dziale pedagogicznym ukazały się drukiem zbiory Sonatin, wydawnictwa instruktywne etiud Cramera i Clementiego, Inwencyj Bacha. Opracowywane w ostatnim okresie wydanie kompletne dzieł Chopina nie zostało doprowadzone do końca i budzi zastrzeżenia.

Roman Palester

PRÓBA SYNTEZY

(Dokończenie*)

IV

Ustalenie i uzasadnienie Szeregów Pierwszego i Drugiego t. j. ustalenie wartości i znaczenia poszczególnych tonów i interwałów pozwala nam przejść bezpośrednio do wspaniałego systemu Hindemithowskiej fenomenologii akordów, która — przyznaję — mnie osobiście przekonała w zupełności, tak jest oryginalna, nowa a przy tym wszechstronna i całkowita. Dla jej urzeczywistnienia przyjmuje Hindemith trzy zasady przeciwne dotychczasowym; a mianowicie:

1) Nie tylko tercje, ale wszystkie interwały mogą służyć za materiał do budowy akordów.

2) Akordy nie mają przewrotów (t. zn. że przewroty są traktowane samodzielnie jako odrębne zespoły dźwięków).

3) Bez względu na ortografię (enharmonikę) akordy powinny być rozpatrywane tak, jak je słyszy ucho, oraz bez względu na współbrzmienia poprzedzające dany akord i następujące po nim.

Zasada pierwsza nie potrzebuje uzasadnienia skoro praktyka muzyczna naszej epoki daje nam do dyspozycji olbrzymią ilość akordów nie zbudowanych z tercyj. Druga zasada wynika konsekwentnie z pierwszej, gdyż akordy nie zbudowane z tercyj zmieniają najczęściej swój sens w ewentualnych przewrotach, które zresztą nie zawsze są możliwe. Trzecia zasada, która z pewnością wywoła najwięcej sprzeciwów, zmierza do uproszczenia
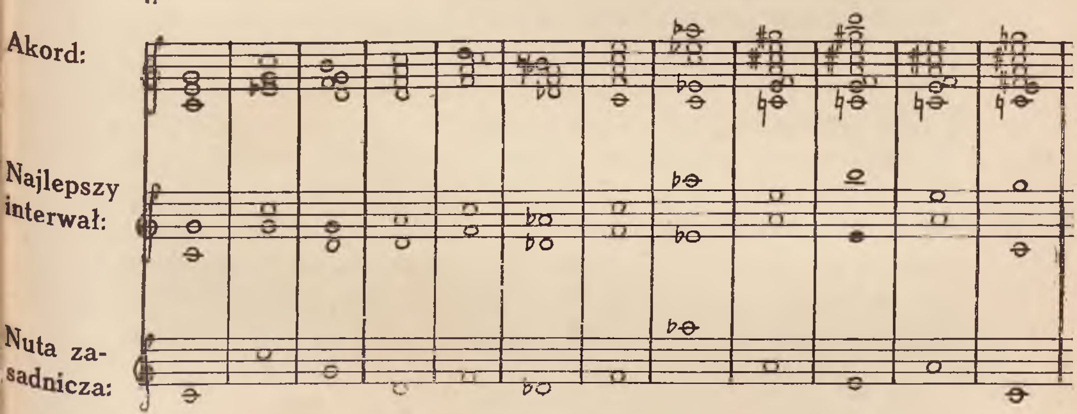
---

* Patrz „Muzyka Polska", Nr. IX.

naszego skomplikowanego systemu notacji. Prawidłowa — w znaczeniu dotychczasowej teorji harmonicznej — notacja daje oczywiście wykonawcom dokładniejsze informacje o intencjach kompozytora, ale z punktu widzenia teoretycznego nie rozwiązuje kwestii drobnych różnic między interwalami (jako, że w systemie temperowanym istnieje cały szereg różnic w wymiarach interwali, pozornie tych samych). Dlaczegóż więc zostawiać sprawę połowicznie rozstrzygniętą (a raczej połowicznie zagmatwaną), skoro można ją uprościć radykalnie.

Rzeczą pierwszej wagi dla oznaczenia akordu jest jego nuta zasadnicza i jej położenie w akordzie. Nutę zasadniczą (nie basową!) odnajdujemy, wyszukując na podstawie S z e r e g u D r u g i e g o „najlepszy" interwał w akordzie. Nutą zasadniczą akordu jest właśnie nuta zasadnicza tego interwału. Jeżeli „najlepszy" interwał występuje w akordzie parę razy, bierzemy najniższy; w wypadku zdwojenia bierzemy pod uwagę tony niższe. Najlepiej objaśni to poniższy przykład:

17



Oczywiście ze względu na ich siłę i wyraz, akordy, w których nuta zasadnicza jest równocześnie ich nutą basową, należy wyodrębnić w osobne grupy i postawić na pierwszym miejscu przed grupami akordów, w których nuty zasadnicza i basowa są różne.

W związku zaś z tym, co powyżej było mówione o trytonie należy wszystkie w ogóle istniejące i możliwe zestawienia dźwiękowe podzielić na dwie grupy: akordów bez trytonu i akordów z trytonem. W ten sposób otrzymamy podział na wielkie, zasadnicze grupy ,które dla przejrzystości nazwiemy grupą A (akor-

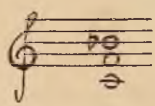
dy bez trytonu) i grupą B (akordy z trytonem). W ramach tych dwóch grup musimy wprowadzić podział na trzy ugrupowania, które oznaczymy cyframi rzymskimi, z tym, że w grupie A znajdą się „podgrupy" I., III., V., zaś w grupie B „podgrupy" II., IV., VI.

Grupa I. obejmuje akordy bez sekund i septym z rozróżnieniem na akordy, w których nuta zasadnicza jest identyczna z nutą basową (I1) i na akordy, w których te dwie nuty nie są identyczne (I2). Z tego wynika, że wymaganiom grupy I1 odpowiadają jedynie dwa najszlachetniejsze akordy, a mianowicie trójdźwięki durowy i molowy, podczas gdy w grupie I2 znajdują się ich przewroty. Akordy grup I1 i I2 mogą być tylko trzygłosowe (jeżeli nie liczyć zdwojeń) i składają się z tonów najbliższych pod względem pokrewieństwa tonowi podstawowemu w Szeregu Pierwszym (kwinta, kwarta, wielka tercja, mała seksta, mała tercja, wielka seksta).

Grupa III. (jesteśmy ciągle w grupie A, zajmującej się akordami bez trytonu) obejmuje akordy z sekundami i septymami i dzieli się też na dwie podgrupy III1 i III2, zależnie od tego, gdzie znajduje się nuta zasadnicza. Akordy te mogą się oczywiście składać z dowolnej ilości tonów a ich wartość jest nieporównanie mniejsza od akordów grupy I.

Do grupy V. należą dwa akordy, których ton zasadniczy nie da się ustalić, a mianowicie trójdźwięk „zwiększony", złożony z dwóch wielkich tercji (zamiana enharmoniczna zwiększonej kwinty na małą sekstę sprawia, że nie wiemy, który ton uznać za zasadniczy) oraz akord kwartowy w formie następującej:

18



Zarówno zmiana pozycji tego akordu, jak i zdwojenie jakiegokolwiek tonu umożliwia jego przeniesienie do grupy III., w tej jednak formie jest on zupełnie niezdecydowany. Natomiast w akordzie o większej ilości kwart decyduje kwarta najniższa. Akordy złożone z dwóch kwint, podobnie jak z dwóch sekund (małych lub wielkich) klasyfikujemy natomiast do grupy III.

Jak widzimy w tym prostym podziale mieszczą się wszystkie

bez wyjątku zespoły dźwiękowe, w których nie występuje tryton. Obecnie zaś przejdziemy do grupy B, t. j. grupy, obejmującej akordy z trytonem lub większą ilością trytonów.

I tak grupa II obejmuje akordy z trytonem, złożone z najrozmaitszych interwałów z wyjątkiem małych sekund i wielkich septym. Tryton przy tym musi być „podporządkowany", t. zn., że w akordzie musi być oprócz tego obecny jakiś z „lepszych" interwałów, a mianowicie kwarta, wielka tercja lub mała seksta. Jedynie te interwały mogą mimo obecności trytonu zapewnić akordowi zdecydowane oblicze i charakter. W braku tych interwałów tryton staje się „nadrzędnym" i uniemożliwia znalezienie zastępczej nuty zasadniczej (por. wyżej o trytonie) bez znajomości akordów sąsiednich. Zatem w grupie II. znajdujemy przede wszystkim podgrupę akordów wyłącznie z małą septymą (bez wielkiej sekundy), w których nuty zasadnicza i basowa są identyczne. Jak z tego widać są to normalne akordy dominantseptymowe (oznacza się to IIa). Druga podgrupa obejmuje akordy z małą septymą i wielką sekundą (IIb) i dzieli się na akordy z identyczną nutą zasadniczą i basową (IIb1), na akordy, w których nuta zasadnicza leży wyżej (IIb2) oraz na takie, w których występuje więcej niż jeden tryton (IIb3).

Grupa IV. obejmuje akordy z małymi sekundami i wielkimi septymami i z trytonami podporządkowanymi. Jeżeli nuta zasadnicza jest identyczna z nutą basową oznacza się je IV1, w przeciwnym razie IV2.

Natomiast grupa VI. obejmuje akordy z trytonem (lub trytonami) nadrzędnym, składające się z małych tercji, a przez nadrzędność trytonu niejednoznaczne; innymi słowy akordy z niedającym się ustalić tonem zasadniczym.

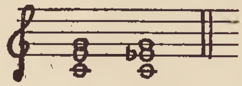
Do wszystkich akordów z trytonem odnosi się następująca reguła, dotycząca tonu prowadzącego w trytonie: tonem prowadzącym trytonu jest ten jego ton składowy, który jest w najlepszym stosunku (mierzy się na podstawie Szeregu Drugiego) do tonu zasadniczego akordu.

Ten przydługi nieco, ale mimo to dość lakoniczny opis nomenklatury akordowej Hindemitha wyjaśni najlepiej poniższa tablica, obejmująca w sposób przejrzysty wszystkie możliwe zestawienia dźwiękowe, jakie mogą powstać z dźwięków używanych w muzyce.

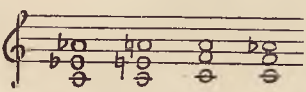
A. Akordy bez trytonu

I. Bez sekund i septym

1) Nuta zasadnicza identyczna z basową

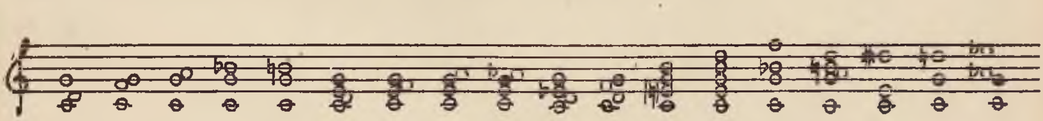


2) Nuty zasadnicza i basowa różne



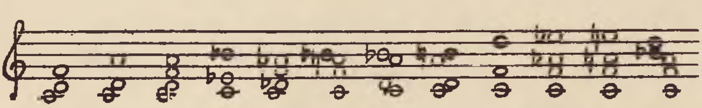
III. Z sekundami i septymami

1) Nuta zasadnicza identyczna z basową



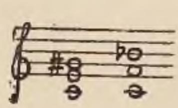
i t. d.

2) Nuty zasadnicza i basowa różne



i t. d.

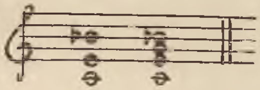
V. Nie do ustalenia



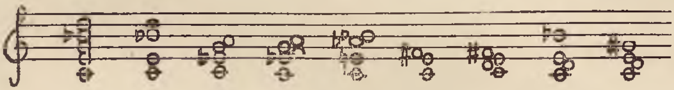
B. Akordy z trytonem

II. Bez małych sekund i wielkich septym, tryton podporządkowany

a) *Z małą septymą* (bez wielkiej sekundy)
Nuta zasadnicza identyczna z basową

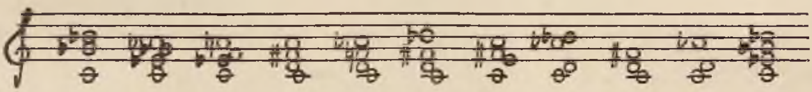


b) Z wielką sekundą i małą septymą
1) Nuta zasadnicza identyczna z basową



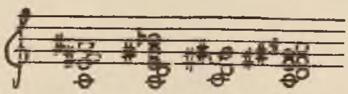
i t. d.

2) Nuty: zasadnicza i basowa, różne



i t. d.

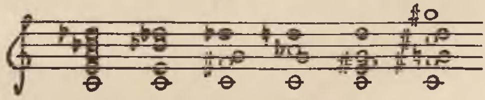
3) Z większą ilością trytonów



i t. d.

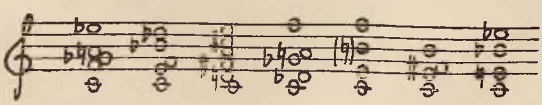
IV. Z małymi sekundami i wielkimi septymami, tryton (lub kilka trytonów) podporządkowany

1) Nuta zasadnicza identyczna z basową



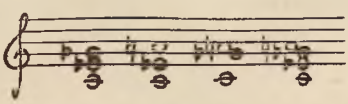
i t. d.

2) Nuty: zasadnicza i basowa, różne



i t. d.

VI. Nie do ustalenia, tryton nadrzędny



Jasność, przejrzystość i przekonywujące podstawy tej fenomenologii akordów nie ulegają — dla mnie przynajmniej — żadnej wątpliwości.

Jak z tablic powyższych wynika, całkowity niemal materiał akordowy, jakim zajmowała się dotychczas nauka harmonii, zawarty jest w systemie Hindemitha w grupach I., II. i IV. Z innych grup dotychczasowa harmonika zna tylko ten czy ów akord a poza tym usiłuje go najczęściej wytłumaczyć za pomocą nut przejściowych, przetrzymań, nut zastępczych i t. d. Ale w dotychczasowym systemie harmonicznym akordy są ślepo podporządkowane i posłuszne prawu tonacji, związek tonacyjny jest bowiem najwyższym prawem harmonicznym w nauce harmonii. W systemie Hindemitha, zgodnie z danym nam przez naturę materiałem, decydujące dla wartości akordów są jedynie interwały, a dopiero przez ich odpowiednie zestawienie może — choć nie musi — zapanować poczucie tonalności (w dotychczasowym tego słowa znaczeniu). Ponieważ, — jak wiemy z Szeregu Drugiego, — nie wszystkie interwały mają równą wartość dźwiękową, zatem ta sama zasada odnieść się musi i do akordów. (Akordem nazywa Hindemith zawsze zespół przynajmniej trzech różnych tonów). Wartość akordów spada kolejno, zgodnie z numeracją, aż do grupy VI., to znaczy, że np. IIa ma większą wartość niż IIb2, a znów IIb3 większą niż III1 i t. d. Przy kroczeniu zatem od akordów z mniejszą numeracją do akordów z większymi numerami napięcie harmoniczne wzrasta — i odwrotnie. Najważniejszą jednak zaletą tej nowej fenomenologii akordowej jest fakt, że — w przeciwieństwie do harmonii dotychczasowej, w której materiał dźwiękowy otrzymywał swą wartość dopiero dzięki określeniu jego stosunku do jakiejś a priori przyjętej tonacji — system Hindemitha przedstawia hierarchię ustalonych wartości, tkwiących w oderwanych akordach samych w sobie. Między „najlepszym" a „najgorszym" akordem otrzymujemy szereg wartości pewnych i zawsze tych samych.

V

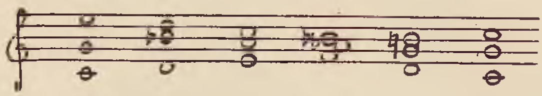
Istnieją trzy rodzaje energii, działającej w szeregu akordów, ułożonych po sobie i mniej lub więcej związanych ze sobą: energia rytmiczna, melodyczna i harmoniczna. Energia rytmiczna

pracuje nad nadaniem pewnym cząstkom muzyki większej wagi i nad pozbawieniem tej wagi innych cząstek, melodyka porządkuje prowadzenie głosów i za pomocą „dwugłosowości nadrzędnej" ogranicza obszar, w obrębie którego muzyka się odbywa, energia harmoniczna w końcu stwarza mocne i słabe części muzyki w znaczeniu harmonicznym i ustala stopień pokrewieństwa poszczególnych współdźwięków.

Różne bywają rodzaje wzajemnego stosunku tych energii do siebie, często spotykamy się z przerostem i panowaniem jednych rodzajów nad innymi a pomiędzy skrajnymi objawami takiego przerostu, mianowicie między sposobem pisania skrajnie polifonicznym a z drugiej strony skrajnie homofonicznym istnieje niezliczona ilość możliwości ingerencji sił melodyjnych i harmonicznych. Ale zarówno w technice polifonicznej jak i homofonicznej, w każdym wypadku muzyka wypełnia sobą obszar leżący pomiędzy najniższym głosem basowym, który przecież zawsze gra rolę najtrwalszego fundamentu, a tym z głosów wyższych, który jest najważniejszy z punktu widzenia melodyjnego. W większości wypadków tym melodyjnie najważniejszym głosem bywa głos najwyższy, a już regułą staje się to w wypadku, jeżeli czysto harmoniczny przebieg frazy uniemożliwia znalezienie głosu najważniejszego gdzieindziej jak w głosie najwyższym. Ten wzajemny stosunek dwóch najważniejszych głosów nazywa Hindemith „dwugłosowością nadrzędną" i twierdzi, że w porządnej i czystej technice pisarskiej te dwa najważniejsze głosy wyodrębnione z innych równoczesnych głosów muszą jednak dawać ogólny sens i obraz danej frazy. Toteż uważa on, że umiejętne zestawienie przed innymi tych dwóch właśnie głosów jest rzeczą zasadniczą dla umiejętności zrealizowania woli autora w przebiegu frazy muzycznej. (Istotnie literatura wszystkich epok daje nam przykłady takiej wzorowej dwugłosowości a celem łatwiejszego zrozumienia jej znaczenia proponuję przejrzeć wstęp do Trystana, który niewątpliwie jest genialnym przykładem niezwykle drobiazgowo, celowo i konsekwentnie przeprowadzonej dwugłosowości nadrzędnej). Ale dla budowy frazy potrzebne jest niemniej dokładne zdanie sobie sprawy z wartości napięcia harmonicznego, jakie zachodzi przy łączeniu ze sobą rozmaitych akordów. I tu, znów niezależnie od jakiejkolwiek tonalności, należy przyjąć, że pochód od akordu „lepszego" (w ta-

beli Hindemitha) do „gorszego" oznacza podwyższenie napięcia harmonicznego i odwrotnie. Stąd ogólne prawidło celowego używania akordów, prawidło, które łatwiej może będzie wytłumaczyć poprostu na przykładach.

19



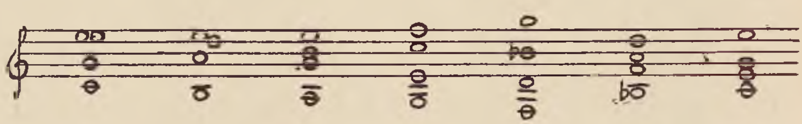
Wartości: I 1 I 2 I 2 III 2 I 2 I 1

Przebieg napięcia harmonicznego:



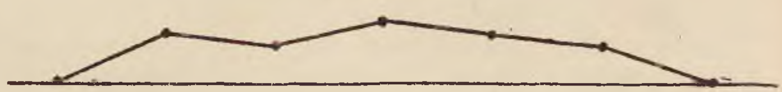
Jak widzimy, przebieg napięcia harmonicznego (napięcie największe przy III2) jest tu dość spokojny. Znacznie ostrzejsze napięcie harmoniczne zauważymy na przykładzie następującym:

20



Wartości: I 1 III 2 III 1 III 2 III 2 III 1 I 1

Przebieg napięcia harmonicznego:



Między pierwszym a drugim akordem napięcie szybko wzrasta a następnie utrzymuje się cały czas wysoko. Zwracam uwagę, że akord czwarty ma napięcie większe od piątego, mimo przynależności do tej samej grupy, — a to dzięki obecności w nim małej sekundy (nony), podczas gdy jego sąsiad ma tylko wielką sekundę.

Wyjątek w tym prawidle, dotyczącym wznoszenia i opadania napięć harmonicznych, stanowią V-ta i VI-ta grupa akordów. Są to, jak już wiemy, grupy, obejmujące akordy trudne — w zasadzie — do sklasyfikowania. Niezdecydowanie tych akordów sprawia, że przy jednorazowym ich użyciu napięcie niezawsze

wzrasta a przy łączeniu szeregu ich ze sobą (n. p. szeregu akordów całotonowych) wytwarza się przesadna jednostajność napięcia harmonicznego, znajdującego się ciągle na bardzo wysokim poziomie (Debussy!).

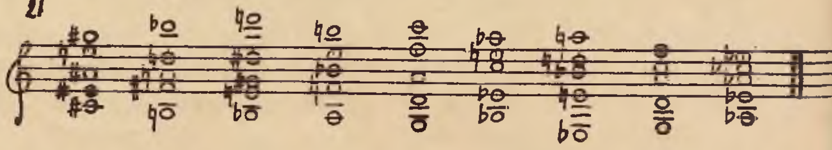
Z połączeń akordów mogą — choć nie muszą — powstawać „kręgi tonalne", z charakterystyczną dla nich dominantą i toniką. Pominę tutaj całą tę część rozważań autora, a to dlatego, że choć oparta w całości na Hindemithowskiej harmonice, jednak zgadza się ona w sumie z wynikami dotychczasowej teorii harmonicznej. Ta zgodność wyników w rzeczach, w których dotychczasowa teoria harmoniczna miała rację, jest zresztą — moim zdaniem — jednym z walnych argumentów, przemawiających za słusznością zasadniczych tez Hindemitha.

Pierwszorzędnej wagi są też wskazówki, dotyczące prowadzenia nut zasadniczych w większych frazach, a oparte ściśle na pokrewieństwie tonów, sklasyfikowanym w Szeregu Pierwszym. Dla tych dźwięków używa Hindemith nazwy stopni, a ich szereg w ramach całej frazy nazywa pochodem stopni. Otóż twierdzi on, że, jeżeli następstwo akordów ma być dla nas jasno zrozumiałe, to odpowiedni pochód stopni musi posiadać swój ton centralny. Oczywiście w dawniejszej muzyce tym tonem centralnym była tonika, tym niemniej jednak i w muzyce modernistycznej autor, analizując poszczególne utwory, zawsze w rezultacie odnajduje węgielny kamień tonalny każdej frazy. Kamień, który oczywiście nie jest toniką w pojęciu dotychczasowej teorii harmonicznej, ale którego przewaga nad innymi wynika z tabeli Szeregu Pierwszego. Dlatego też, aby poczucie tonu centralnego we frazie nie zanikło w zupełności, należy nie unikać zbytnio na dłuższy przeciąg czasu wyraźnych kroków kwintowych i kwartowych w pochodzie stopni, gdyż te właśnie kroki określają najlepiej ton centralny. Należy unikać bezpośredniego skoku trytonowego, pochodów chromatycznych w sensie szeregu małych sekund, następujących po sobie oraz zbyt melodyjnego traktowania pochodu stopni z przeładowaniem go nutami przejściowymi, zastępczymi i t. d.

Oczywiście nie są to reguły ale rady pomocnicze, jako że w ogóle zwrócenie uwagi na stopnie i ich pochód jest też tylko środkiem pomocniczym do budowania bezbłędnej frazy harmonicznej i do zdobycia dobrej i czystej techniki łączenia akordów.

Działanie i stosowanie wszystkich wyżej omówionych zasad i reguł (a także i niektórych drugorzędnego znaczenia, których omówienie rozszerzyłoby zbytnio ramy niniejszej pracy) spróbujemy okazać na analizie następującej — z dziewięciu pięciogłosowych akordów złożonej — frazy:

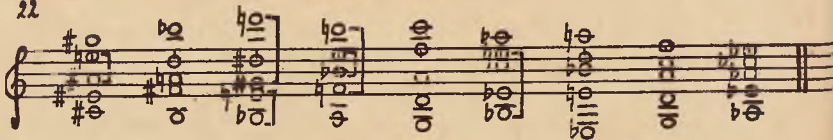
21



Wyobraźmy sobie, że w jakimś utworze spotykamy powyższy szereg akordów z pretensją do stopniowania napięcia harmonicznego od akordu pierwszego do piątego i jego opadania od akordu piątego do końca. Cóż nam tedy powie o tym analiza dokonana systemem Hindemitha?

22

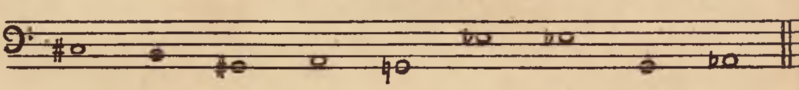
(Trytony=])



Wartości: IV 1 III 1 IV 2 IV 1 III 1 IV 2 IV 1 III 1 I 1

23

Pochód stopni:



Planowany przebieg napięcia harmonicznego:



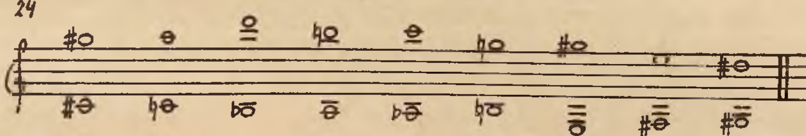
Rzeczywisty przebieg napięcia harmonicznego:



Jeśli chodzi o dwugłosowość nadrzędną, to, pominąwszy niezgrabny interwał w drugim akordzie, chybia ona na ogół celu dając w szczytowym akordzie kwartę ze słabymi tonami kombinacyjnymi, podczas gdy potrzebna tam jest kwinta lub tercja, jako interwały, których tony kombinacyjne brzmią mocniej i bar-

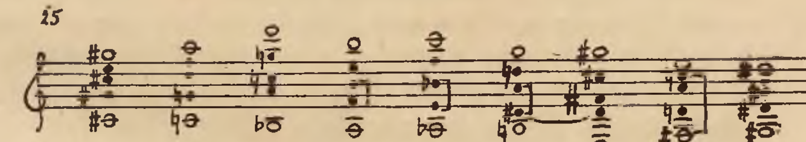
dziej zdecydowanie. Jedynie septyma w akordzie ósmym rozwiązuje się w sposób należyty. Wartości akordów są oczywiście najzupełniej złe, gdyż w rezultacie napięcie kręci się zygzakowato między akordami z grup III-ej i IV-tej. Pochód zaś stopni jest wybitnie niedobry od akordu czwartego do ósmego i przeszkadza na tej przestrzeni swobodnej funkcjonalności akordów (szczególnie powtórzenie nuty es w akordach szóstym i siódmym). Tonem centralnym jest bezwątpienia As (Gis), ale działanie jest osłabione przez tendencję pierwszych czterech akordów do tonu centralnego A. W sumie zatem powyższy pochód akordów nie jest zadowalający i spróbujemy mu nadać lepszy charakter przez zrealizowanie planowanego napięcia harmonicznego. Idąc po linii tych dążeń nadajmy dwugłosowości nadrzędnej następujący przebieg:

24



W tej formie punkt szczytowy równej wysokości znajduje się w akordach trzecim i piątym. Zatem za pomocą różnicy wartości trzeba będzie — nie podwyższając napięcia w akordzie trzecim — podwyższyć je możliwie w akordzie piątym. Na przykład:

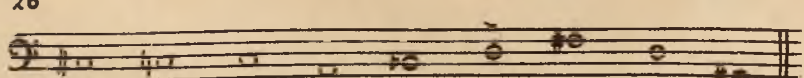
25



Wartości: I 1 III 1 III 2 IV 1 IV 2 IV 2 III 2 II b 2 I 1

26

Pochód stopni:

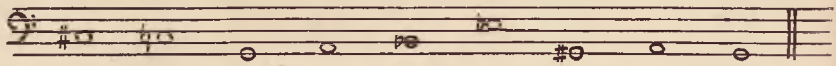


Przebieg napięcia harmonicznego:



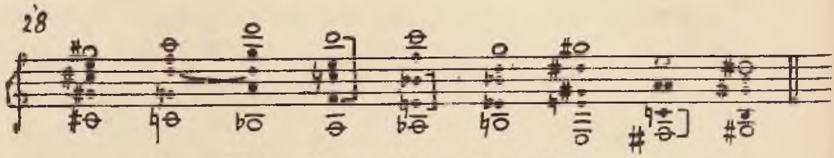
Dzięki powyższemu rozwiązaniu osiągnęliśmy zadowalający na ogół przebieg napięcia harmonicznego, ale zato pochód stopni jest niedobry dzięki powtórzeniu C na początku i dzięki bardzo niewyraźnej linii od akordu piątego do końca. Zaprojektujmy zatem lepszy pochód stopni i starajmy się zrealizować na nim podobny do poprzedniego pochód wartości. Następujący na przykład pochód da nam dobre poczucie centralnego tonu Gis:

27



Możemy go poprzeć następującymi wartościami akordów:

28



Wartości: I 1 III 1 III 2 IV 1 IV 2 III 2 III 2 IIb 2 I 1

Przebieg napięcia harmonicznego:

29



Jak widzimy, przebieg napięcia harmonicznego jest tu zadowalający, trytony rozwiązują się należycie a pochód stopni daje zdecydowane poczucie tonu centralnego Gis. Jeżeli co szwankuje, to prowadzenie głosów wewnętrznych (szczególnie przy końcu), a choć można by i to poprawić, jednak zaprowadziło by to nas trochę za daleko. Zresztą nie o to tutaj chodziło. Usiłowaliśmy jedynie zademonstrować przydatność techniki Hindemitha dla praktycznego użycia i zalety jakie z tym użyciem są związane.

VI

Oczywiście, w związku z praktycznymi wskazówkami Hindemitha, o których powyżej mówiłem, może ktoś starym, dawno wypraktykowanym obyczajem zarzucić autorowi czysty, „ma-

terialistyczny" konstruktywizm i bezduszność; może po prostu powiedzieć, że pisanie muzyki polega na inspiracji, a nie na obliczaniu wartości akordów i pochodów stopni. Stary to zarzut i jeżeli ci sami ludzie nie kierują go także w stronę dotychczasowej nauki harmonii, to tylko dlatego, że do jej reguł i prawideł zdążyli się już przyzwyczaić. Ale też Hindemith na każdym kroku podkreśla, że w rzeczach inspiracji, w rzeczach najintymniejszych popędów, które powodują, że ktoś w ogóle pisze muzykę, nie ma miejsca dla głosu „teorii muzyki". Jego rozważania zaś dotyczą tego, co jest w sztuce muzycznej najzupełniej zewnętrzne i uchwytne t. j. samych dźwięków i stosunków, jakie między nimi zachodzą.

Tendencja Hindemitha, zmierzająca do każdorazowego określania tonu centralnego frazy czy utworu, ma oczywiście w sobie pewne elementarne dążenie do tonalności. Podstawą teoretyczną tego dążenia jest przyrodzona nierówność i przewaga jednych tonów i interwałów nad drugimi, przewaga, stwierdzona w Szeregach Pierwszym i Drugim. Gdzie bowiem występują pokrewieństwa tonalne, tam musi istnieć tonalność (choć niekoniecznie w znaczeniu, używanym przez dotychczasową teorię harmoniczną). A ponieważ dobra muzyka nie może się obywać bez zwrócenia uwagi na pokrewieństwa, zatem właściwie nie ma — zdaniem Hindemitha — muzyki atonalnej, jest tylko zła muzyka. Zresztą za atonalną można uważać w pewnym sensie muzykę późnej szkoły powagnerowskiej, w której przez przesadne używanie chromatyki i przeładowanie skomplikowaną alterowaną akordyką zatraciła się niemal zupełnie możność odcyfrowania przebiegu napięć i pokrewieństw dźwiękowych. Z drugiej strony modny tuż po wojnie a obecnie jeszcze cieszący się niejakim kredytem styl, polegający na ciągłym operowaniu nieprzyjemnie brzmiącymi akordami z grup III-ej i IV-tej, z równoczesnym wyłączeniem trójdźwięków zbliżonych do grupy I-ej, też ma wyraźne znamiona atonalności. Możemy jednak już dziś przyjąć, że utoruje on drogę stylowi spokojniejszemu a operującemu dysonansami rzadziej i z większym wyrafinowaniem. Podobnie — z punktu widzenia teoretycznego — wszelka politonalność jest tylko osłabieniem przyrodzonych wartości rozmaitych współdźwięków. Ucho nasze godzi się tylko na jedną nutę zasadniczą w akordzie i dlatego niema powodu do dwutorowej

analizy dźwięków, które się na tej nucie opierają. A tym samym odpada zasada politonalności.

Oczywiście cały ten artykuł jest tylko drobnym zwróceniem uwagi na najważniejsze wyłącznie myśli Hindemitha i na główne cechy jego teorii muzyki. System jego bowiem jest rozbudowany względnie szeroko. W dziale harmonii zajmuje się dość drobiazgowo kadencją, „kręgami tonalnymi", modulacją i tonami obcymi w akordzie, które różniczkuje zresztą w stopniu wyższym niż dotychczasowa nauka harmonii. Osobny rozdział poświęca melodyce a odłogiem zostawia właściwie jedynie dziedzinę rytmu, przyznając, że wymaga ona osobnej monografii. Poza tym na każdej stronicy pełno myśli frapujących swoją trafnością, oryginalnością a przy tym oczywistością. Nawet dziedzina estetyki i filozofii muzyki poruszana jest od czasu do czasu, ukazując nam psychikę autora nasiąkniętą głęboko charakterystyczną nutą mistyki niemieckiej.

Toteż chciałbym zakończyć tę, przydługą nieco, kompilację jego własnymi słowami, dotyczącymi tego, co jest w muzyce najgłębsze i najistotniejsze: „Postawa moja zgadza się w zupełności z postawą ludzi z okresu, który leży znacznie przed czasem, uważanym przez ogół za czas szczytowego rozkwitu muzyki europejskiej. Czym był wówczas materiał muzyczny? Interwały były dziedzictwem z przed wieków. Tajemnicze jak cyfra, równego znaczenia z zasadniczymi pojęciami powierzchni i objętości; części Wszechświata, którym rządziły te same cyfry, które rządziły szeregiem alikwotów... A czym była sztuka składania tonów? Dla skromnych muzyków był to środek głoszenia chwały Bożej i uczęstniczenia całej gminy w głoszeniu tej chwały. Ślady tego, że dzieło muzyczne powstaje na chwałę Najwyższej Istoty i dlatego cieszy się jej pomocą, spotykamy u wielu kompozytorów, ale rzadko tak dobitnie jak u Bacha, dla którego napis „Iesu iuva" w jego partyturach nie był tylko czczą formułą".

„Nie możemy wyczarować z powrotem minionego czasu a co do podstaw swojej pracy, każdy musi być w porządku z samym sobą. Ale chciałbym, ażeby dzięki tej książce choć iskra starego, dawnego ducha padła na poglądy i przekonania tych wszystkich, którzy się zajmują materiałem muzycznym i jego zastosowaniem".

Dr Stanisław Zetowski

ŹRÓDŁA „MYŚLI URYWKOWYCH" KURPIŃSKIEGO

Dr Wieczorek o *Myślach urywkowych* (1819) *Karola Kurpińskiego* feruje w studium o *Kurpińskim* na łamach *Przeglądu Muzycznego 1931/2-3* na str. 4 taki potępiający wyrok: „Również ciekawe światło jak *Kurpińskiego Pamiętnik z podróży po Europie* rzuca na *Kurpińskiego* rękopis p. t. *Myślochwyt czyli Rzut nieporządny różnych myśli....* zaczęty od dnia 1 czerwca 1814 r. (*Zbiory Państwowe*). Ów *Myślochwyt* jest to przedziwna zbieranina najróżnorodniejszych myśli, poglądów i aforyzmów, pozbawionych częstokroć wszelkich podstaw estetycznych i logicznych. Sili się tu *Kurpiński* na wyższą filozofię i przedstawia się nam jako osobnik, który pragnął sobie nadać pozory człowieka o bardzo rozległych horyzontach myśli — przedstawia nam się takim tym bardziej, że kilka lat później (1819) zamieścił większość tych myśli w broszurze wydanej p. t. *Myśli urywkowe* (*Bibl. Warsz. Tow. Muz. W. 1318*)".

Tę apodyktyczną pronuncjację, sadzącą się na obiektywny krytycyzm, godzi się tutaj skorygować o tyle, że rękopis *Myślochwytu* w ostatnich latach włączono do zbiorów muzycznych *Biblioteki Narodowej*, że wydanie lwiej części gnom w *Myślach urywkowych* nie należy wcale do rzadkości bibliotecznych, że *Bibl. Warsz. Tow. Muz.* nie posiada unikatu, bo np. w Krakowie można je znaleźć w *Bibl. Jagiel., Akad. Um., XX. Czartoryskich*, ten ostatni egzemplarz poświęcony 15 października 1821 Ksaweremu Godebskiemu, literatowi warszawskiemu, tłumaczowi oper jak np. „Turek we Włoszech" Rossiniego.

Podobnie jak *dr Wieczorek* ironizuje *Myśli urywkowe* prof. *Z. Jachimecki* w *Polsce, jej dziejach i kulturze (III, 640)* w następującym periodzie: „Curiosum" *Kurpińskiego* ambicyj pisarskich stanowi broszura p. t. *Myśli urywkowe.* Jest to zbiór uwag pseudo filozoficznych z zakresu kosmogonii i psychologii, które, mając przekonać czytelnika o szerokich horyzontach ich autora, mówią niestety tylko o bardzo skromnej inteligencji i ogromnych brakach wykształcenia *Kurpińskiego*".

Tak to pozornie autorytatywnie wypowiedzieli się muzykologowie o *Myślach.* Niestety, do ocen tworów o charakterze lite-

rackim wiedza muzykologiczna okazuje się bardzo często za szczupła; trzeba ją uzupełnić i obszernym znawstwem literatury i podłoża przejawów epoki, czego nie można domagać się od wszystkich specjalistów muzykologów. W tym stanie rzeczy niechajże więc mnie, muzykologowi i równocześnie badaczowi literatury wolno będzie wziąć pod peryskop badawczy obiekt *Myśli urywkowych* i przecie *raz pierwszy,* w momencie kiedy Poznań czci pomnikiem ojca polskiej opery i muzykologii, oszacować *Myśli* należycie.

Czymże w rzeczywistości są *Myśli urywkowe* Kurpińskiego? Wyprzedzimy czoło naszych rozważań definitywną konkluzją. *Myśli* są rodzajem *katechizmu węglarskiego czy wolnomularskiego z węglarskim zabarwieniem,* zawierającym nie „przedziwną zbieraninę najróżnorodniejszych myśli, poglądów i aforyzmów, pozbawionych częstokroć wszelkich podstaw estetycznych i logicznych", ale ścisły wykład dogmatów węglarskich czy wolnomularskich, obejmujących co prawda najróżnorodniejsze dziedziny, ale złączonych przecież ideami przewodnimi czy kompleksami myśli, konsekwentnych, niewymyślonych i nie sformułowanych w głównym zrębie i nuansach przez samego *Kurpińskiego,* ale wyznawanych otwarcie i głoszonych przez rzesze ludzi kulturalnych, nieraz stojących na świecznikach kultury narodowej, bez zarzutów śmieszności czy braku wykształcenia (dość wymienić *Brodzińskiego, Osińskiego, Mickiewicza, Mozarta* itd.). Tenor tych myśli był w tych czasach omal powszechny. W każdym razie zabarwiał tok myśli, tok rozumowań, wszelkie twory literackie. Te myśli były częścią składową współczesnej kultury; przetwarzano je i przyszłość z nich i na nich budowano. Znalazły one jedynie refleks w *Myślach urywkowych.* I to, powiedzmy, refleks dość gruntowny, a ujęcie wyposażone w odpowiednią i należną szatę.

Karol Kurpiński, jak niemal wszyscy współcześni muzycy (*Elsner, Weynert, Kamieński, Jan Stefani, Stolpe, Bielawski* i inni) należał do związków węglarskich czy wolnomularskich, (Małachowski — Łempicki *Wolnomularstwo polskie w muzyce, 1926* i *Wykaz polskich lóż wolnomularskich oraz ich członków, 1929,* str. 130). Kurpiński doszedł do jednego z najwyższych stopni wtajemniczenia, t.j. VI, do którego nie doszedł żaden z muzyków polskich poza Elsnerem, mającym stopień VII. Kurpiński

był członkiem czynnym warszawskiej loży *Świątyni Izys* w 1811/12 r., dyrektorem harmonii *Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego* tj. w najwyższym zarządzie wolnomularstwa polskiego w 1819 r., wreszcie członkiem honorowym lóż *Astrea* (1819 r.) i *Kazimierz Wielki* (1819/20 r). Ten wykaz godności wysokich wolnomularskich dowodzi wyraźnie, że Kurpiński był doskonale obznajmiony z ideologią wolnomularską, zwłaszcza że pod niejedną poezję wolnomularską podkładał muzykę na użytek loży (głównie do słów*Brodzińskiego* c. f. Małachowski — Łempicki *Wolnomularskie utwory Brodzińskiego,* 1932, nr. II, III, IV).

Myśli urywkowe można by wyposażyć w dokładny komentarz, wykazujący ad oculos, że każda z nich przynależy do ideologii węglarsko - wolnomularskiej. Nie zamierzamy nużyć czytelników kolumnami szczegółowych zestawień, acz aparatem takim zaopatrzyliśmy *Myśli* podczas naszych badań analitycznych, ale poprzestaniemy, co nam do oceny w zupełności wystarczy, na wydobyciu z nich kilku dogmatów niewątpliwie węglarsko-masońskich, które rzucą światło na charakter całości *Myśli,* — cytując słowa Kurpińskiego, które nie odbiegają znacznie od katechizmowego skonkretyzowania dogmatu.

Celem ludzkości — idealne dobro powszechne; przeznaczeniem człowieka mozolne dążenie czy zbliżanie się wśród indywidualnych poświęceń ku dobru powszechnemu. Ten dogmat kilkakroć propaguje Kurpiński w sformułowaniach (cytujemy jedynie kilka) następujących: „Kto nie czyni krzywdy innym istotom czującym, kto dobrze działa bliźnim, kto się duchom pokoju przyczynia do porządku ogólnego, ten jest pomocnikiem Boga, ten szczęśliwie używa własnej woli... ku dobru powszechnemu... Niech każdy dla drugich i dla siebie żyje — to dopiero sprawia doskonały porządek i wzajemne szczęście... O człowieczeństwo... podziel ogromną pracę twego własnego uszczęśliwienia pomiędzy miliony rozrodów... a wynajdziesz sposoby uszczęśliwienia się wzajemnego!... To tylko, co jest użytecznym ogółowi, staje się wiecznym"...

Problem zła i dobra. W naturze dwie siły walczą nieustannie, lecz nie wiecznie, siła naszej światłości z siłą ciemności... W naturze są dwie przeciwne sobie władze: władza ciemności czyli złego i władza światłości czyli dobrego.

Przeznaczeniem człowieka dążyć do światła przez poznanie siebie i natury. Cała natura zdaje się do nas tymi odzywać słowy: „Człowieku, przybliż się do mnie.. przypatrz mi się... poznaj mnie, a staniesz się coraz szczęśliwszy... Jeżeli mnie nie poznasz, będziesz niczym... będziesz żyć jak żyją prochy... nie będziesz znać siebie"... Bóg utworzywszy człowieka, zdaje się tak do niego rzekł: „Człowieku, jesteś otoczony ciemnością, wszystko jest przed tobą ukryte. Daję ci wiernego przewodnika, czucie, idź za nim, a będziesz dochodzić światła ...aż dojdziesz do najwyższości; wtedy dopiero będziesz w stanie znieść blask Wielkiego Światła... i używać będziesz owocu pracy twojej, a tym jest wieczny pokój i wieczne szczęście... Mówi *Pan* natchnieniem swoim przez dawnych mędrców: „poznaj siebie samego". Pracujmy nad tym; kierujmy wszystkie sposoby myślenia, wszystkie odkrycia, wszystkie usiłowania nasze z różnych punktów do troisto - jedynego celu: mądrości, sprawiedliwości, dobroci."

Bóg, zwany przez masonów *Wielkim Kunsztownikiem* (którym to terminem często Kurpiński się posługuje), *jest wszędzie, wszystkim rządzi, człowieka obdarzył wolną wolą.* Miłość własna każdej żyjącej istoty dowodzi, że wszędzie jest iskierka bóstwa, tj. w każdej cząstce całości. Bóg jest wszystkim. Bóg kocha siebie i wszystko kocha... Gdyby Bóg mógł od razu zdziałać ogólne szczęście dla istot żyjących, osobliwie dla człowieka, byłby to swoją nieograniczoną dobrocią, najwyższą doskonałością i nieogarnionym światłem zdziałał. Lecz on sam pracuje ciągle jeszcze nad ogólnym przemienieniem złego w dobre. Obdarzył człowieka w pewnej części własną wolą i obdarzył go nią ku swojej pomocy."

Te kilka dogmatów ideologii masońskiej — można je powiększyć poglądami na rolę Chrystusa w ludzkości, na przewartościowanie ewangelii, mesjanizmem (ród słowiański uszczęśliwi kiedyś narody), marzeniami o złotym wieku ludzkości itp. — starczy dla dokładnego zdefiniowania środowiska genetycznego *Myśli.*

W tym katechizmie wolnomularskim, jak zaznaczyliśmy, dopatrzymy się zabarwienia węglarskiego, gdyż omal całe ówczesne wolnomularstwo polskie grawitowało ku węglarstwu, które marzeniom wolnościowym dawało ożywczy pokarm. Oto gnomy węglarskie: „Tyrani znikną wtedy, gdy się nikt śmierci obawiać

nie będzie... gromij najezdnika w twoim siedlisku, bo uległością powiększyłbyś zbrodnie tego zuchwałego"...

Dogmaty wolnomularskie na użytek lożowy były ujmowane w katechizm, w szereg pytań i jasno sformułowanych odpowiedzi. I w *Myślach* natrafiamy kilkakroć na takie ujęcie np. pytania: Dlaczego człowiek ma w sobie uczucia wszystkich prawie ziemskich istot? lub, jaka jest różnica między życiem fizycznym a moralnym — i odpowiedzi.

Katechizmowi musiał odpowiadać specjalny styl, wzorowany czy zbliżony do stylu ewangelii. Styl Kurpińskiego ten styl naśladuje z dobrym skutkiem.

TYDZIEŃ MUZYKI POLSKIEJ W POZNANIU

I

„Jeżeli pewien ośrodek stanowi wartościową pozycję artystyczną, to nie wystarczy cieszyć się tym, lecz trzeba iść tym szerszą falangą..., wyżej, tak wysoko jak sił starczy. *Trzeba oswoić się z rolą przodownika.* Trzeba otwierać nowe możliwości, trzeba rzucać nowe idee, trzeba mnożyć wartości, trzeba budować podstawy do wysiłków większych dla narodu...

Świadomi sił w tym miejscu nagromadzonych poczuwamy się do szczególnej odpowiedzialności za dobro, powodzenie i przyszłość muzyki polskiej... Postawieni dziejowych wydarzeń koleją na ważnej placówce artystycznej, otwieramy nowe perspektywy, przyjmujemy nałożony z własnej woli obowiązek: *chcemy mnożyć polską twórczość muzyczną, zwiększać siły sztuki polskiej w dziale muzyki,* wedle możliwości naszych... A jesteśmy — tak nam się zdaje — dysponowani do wysiłków dla polskiej twórczości muzycznej jako miasto o wyjątkowej czystości składu narodowego i wyjątkowej intensywności poczynań społecznych polskich...

Na takich opierając się przesłankach, Zarząd Miejski w Poznaniu powołał do życia przedsięwzięcie, któremu na imię „Tydzień Muzyki Polskiej"! Tydzień ten będzie odnawiany corocznie — dopóty, dopóki miejsce i intencje będą uzasadnione..."

Są to słowa, wypowiedziane przez wiceprezydenta miasta Poznania p. Zygmunta Zaleskiego na inauguracji Tygodnia Muzyki Polskiej. Tłumaczą one najlepiej stanowisko i stosunek władz miejskich do zagadnień Kultury i zbędne były by tu wszelkie komentarze. W słowach tych widzimy ponadto dowód wysokiego poziomu kulturalnego osobistości kierujących miastem, co znów upewnia, że wszelkie poczynania kulturalne nie będą czymś przypadkowym, lecz dobrze przemyślaną, planową i celową akcją.

W dziedzinie muzyki nie byłoby zapewne tak pomyślnych rezultatów, gdyby nie ten szczęśliwy zbieg okoliczności, że wysokie ambicje miasta znalazły w osobie dyr. Latoszewskiego tak znakomitego rzecznika i realizatora,

i nawzajem dyr. Latoszewski znów we władzach miejskich tak wspaniałomyślnego i troskliwego protektora. To też współpraca tych dwóch stron rozwija się coraz głębiej i daje coraz piękniejsze rezultaty, stawiając Poznań na czele miast polskich w dziedzinie kultury muzycznej.

Cokolwiekby się mówiło i myślało o poszczególnych pozycjach obfitego programu Tygodnia Muzyki Polskiej, nic nie będzie w stanie odebrać ani pomniejszyć tego wielkiego znaczenia jakie impreza miała, i w przyszłości mieć będzie dla polskiego życia muzycznego. Dotychczas — poza stolicą — nie było w Polsce ośrodka, mającego stały i planowy ruch muzyczny. Cokolwiek się gdziekolwiek działo, było przypadkowe. Powstanie więc drugiego centrum, pełnego prężności, wysoko ideowego, twórczego i posiadającego określony plan działania nie może pozostać bez dodatnich skutków.

Narazie Poznań nie posiada jeszcze tych środków i możliwości, jakie istnieją w Warszawie. Stałe jednak postępy, jakie się tu obserwuje w rozszerzaniu i pogłębianiu życia muzycznego doprowadzą niezawodnie do wzbogacenia środków materialnych i technicznych, a tym samym do podniesienia ogólnego poziomu o dalszych kilka stopni. Lecz nawet z tym co posiada, góruje w niejednym punkcie nad stolicą, dysponuje bowiem: 1) uporządkowanymi, ustabilizowanymi i zabezpieczonymi najważniejszymi dwiema placówkami — operą i orkiestrą symfoniczną, czym się właśnie stolica nie może poszczycić; 2) powszechnością kultury muzycznej — dziś jeszcze nie najwyższej, ale równej i postępującej z roku na rok; 3) ową wspomnianą przez p. wiceprezydenta Zaleskiego „wyjątkową czystością składu narodowego", — co ma ogromne znaczenie, jesteśmy bowiem ciągle jeszcze w poszukiwaniu punktu wyjścia dla naszej polskiej kultury, — a punkt ten musimy przecież sami, bez niczyjej pomocy znaleźć, i musimy stworzyć takie warunki, żeby nam nikt w tych poszukiwaniach nie przeszkadzał, atmosfery nie mącił swoimi, może interesującymi, ale dla nas obcymi i niepożądanymi ideami i metodami, i wreszcie 4) panującą tu głęboką świadomością tego, że ogólna kultura narodu jest sumą wszystkich równomiernie i równolegle rozwijanych sił twórczych narodu — a więc i artystycznych. Poznań przyjął tę zasadę, włączył do ogólnego planu rozwoju miasta i konsekwentnie ją realizuje, nie znajdując niestety jeszcze naśladowców w kraju.

*

W obfitości muzyki jaką słyszeliśmy podczas Tygodnia główna uwaga należy się nowościom, których było sporo. „Damy i Huzary" Łucjana Kamieńskiego otwarły sezon operowy. O tym ważnym wydarzeniu pisze oddzielnie najkompetentniejszy z kompetentnych, red. Witold Noskowski, którego znawstwo w materii operowej jest bezprzykładne w swej wszechstronności, szczegółowości i kulturze sądu. W Polsce — a bodaj i gdzieindziej — nie ma drugiego, ktoby mu w tym dorównał. Tenże więc red. Noskowski — i z tej samej racji — zdaje oddzielnie sprawę z drugiego ważnego wydarzenia, mianowicie premiery „Strasznego Dworu" według autentycznej, moniuszkowskiej wersji. Mnie wypadnie zatrzymać się na pozostałych nowościach.

Nowowiejski napisał symfonię — jednoczęściową wprawdzie, ale długą, — która się nazywa „Praca i rytm". (Patrz: „Arbeit und Rhythmus"

Büchera). Egzotyczną tematykę — bo to głównie na murzynach studiował Bücher problem regularności i rytmiczności ruchów przy pracy — ubrał nasz mistrz w tak nieoczekiwanie modernistyczną szatę, że się słuchacze zdumieli. Zdziwienie to było o tyle uzasadnione, że zna się tu dobrze język i styl dotychczasowego Nowowiejskiego. W symfonii „Praca i rytm" postanowił kompozytor zerwać radykalnie z dotychczasowym sposobem wypowiadania się i przejść do przeciwnego obozu. Ta nagła zmiana jest interesująca, bo odsłoniła w Nowowiejskim rys mało w jego twórczości dotychczas widoczny (z wyjątkiem wspaniałego psalmu „Ojczyzna"), mianowicie jednolitość i celowość konstrukcyjną. W tej symfonii Nowowiejski jest rzeczowy i uzasadniony nawet w dłużyznach. Radykalizm brzmienia — zresztą doskonałego, choć eklektycznego — nie przesłania dobrej roboty tematycznej i instrumentacyjnej (aczkolwiek cały Kwintet się skarżył na przesadne i jakoby nie celowe trudności techniczne). Dyrygował Zygmunt Latoszewski, panując znakomicie nad całym olbrzymim aparatem.

Następną nowością była V symfonia Poradowskiego, celująca głównie zaletami formalnymi i różnymi ciekawostkami instrumentacyjnymi, do których Poradowski ma zmysł i zamiłowanie. Tematyka czysto rzeczowa, stroniąca od wszelkiego zabarwienia uczuciowego, daje w sumie wrażenie rozumowej gry kogoś, kto zna znakomicie wszystkie najtrudniejsze zasady i sposoby i z łatwością się nimi posługuje przy rozwiązywaniu skomplikowanych sytuacyj. Dyrygował również Zygmunt Latoszewski.

Dalszą premierą było wykonanie koncertu fortepianowego Apolinarego Szeluty. Partię solową grał sam autor. Dyrygował Kazimierz Wiłkomirski. Nowością była również msza K. Wiłkomirskiego, wykonana na nabożeństwie w dniu otwarcia Tygodnia. Mszę tę należałoby wydać i rozpowszechniać, ma bowiem dużo zalet. Nasza literatura religijna jest tak uboga ilościowo i jakościowo, że chóry kościelne z konieczności muszą śpiewać rzeczy bardzo liche i obce, zatem kompozycja Wiłkomirskiego, jako muzyka szlachetna, niezbyt trudna i dobrze, tradycyjnymi środkami napisana będzie miała zapewnione powodzenie. (Konieczne jest tylko przerobienie Creda). Wykonał ją chór Filharmonii pod dyr. kompozytora.

Program Tygodnia zawierał poza tym szereg kompozycyj, będących dla Poznania nowością, choć gdzieindziej już znanych.

Taką nowością była III Symfonia Szymanowskiego, bardzo pięknie i z wielkim pietyzmem wykonana pod batutą Kazimierza Wiłkomirskiego. Chóru niestety nie było, a partię solową zamiast tenora śpiewała muzykalnie p. Gretal.

Nieznany był tu także jakże świetnie brzmiący, o szerokim oddechu i pięknej, choć niezawsze indywidualnej linii kwartet Maliszewskiego. Wykonał go „Kwartet Polski", o którym jeszcze będzie mowa.

Pierwszy raz słyszeliśmy także wariacje d - moll na organy Kromolickiego. Tę jędrną i doskonałą techniką pisaną muzykę wykonał bardzo starannie, choć na kiepskich organach w auli U. P. prof. Pawlak.

W operze wystawiono pierwszy raz w Poznaniu „Syrenę", operę - balet Maliszewskiego. Przedstawienie było przygotowane z tą samą starannością i gorliwością, jak wszystko inne w tym wielkim tygodniu pracy i wysiłku.

Maliszewski jako twórca i znakomity technik jest zbyt znany, aby zachodziła potrzeba szczegółowego wnikania w jego dzieła. Szczególnie „Syrena", mająca już za sobą karierę sceniczną (Warszawa), tego nie potrzebuje. W realizacji poznańskiej widowisko to było szczególnie udane od strony dekoracyjnej, choć staranność wykonania muzycznego i choreograficznego była niemniejsza. Dyrygował S. Barański, a na scenie główne role odtwarzali p.p.: Dudzicz-Latoszewska, Bestani, Janowska, Musielewska i Woliński. Syrenę tańczyła p. Grabowska. Choreografia pomysłu p. Statkiewicza, a efektowne dekoracje komponował p. Szpingier.

Reszta programu Tygodnia obejmowała pozycje już powszechnie znane i wykonywane niejednokrotnie także w Poznaniu. A więc symfonia Stojowskiego, dobrze rozplanowana i interesująco, pomimo wielkich dłużyzn, podana przez K. Wiłkomirskiego; Koncert wiolonczelowy Maklakiewicza, wnikliwie i subtelnie odtworzony w partii solowej przez prof. Danczowskiego, a dyrygowany przez Zygmunta Latoszewskiego; Kwartety Jareckiego i Poradowskiego w wykonaniu „Kwartetu Polskiego"; „Sonety Krymskie" Moniuszki, „Apokalipsa" Walewskiego i „Kantata Romantyczna" niżej podpisanego, dyrygowane przez Władysława Raczkowskiego, a śpiewane przez złączone chóry związkowe miasta Poznania i Filharmonii z udziałem orkiestry symfonicznej i solistów — których np. w „Apokalipsie" było tak dużo, że nie sposób wszystkich wymieniać; „Ojczyzna" Nowowiejskiego, przeinstrumentowana na orkiestrę symfoniczną i wspaniale brzmiąca, a wykonana na inauguracji przez te same złączone chóry i orkiestrę pod dyr. kompozytora; uwertura Kurpińskiego, a na zakończenie Tygodnia uroczyste wznowienie „Harnasiów" Szymanowskiego wespół z „Verbum Nobile" Moniuszki, przy czym „Harnasie" prowadził Zygmunt Latoszewski, a „Verbum Nobile" Stefan Barański.

Chór katedralny ks. Gieburowskiego wystąpił w nowych blaskach i w takim bogactwie koloru i subtelności dynamicznych, jakich jeszcze w tym wspaniałym zespole nie słyszeliśmy. Wykonanie „In monte Oliveti" Zieleńskiego było fascynujące. Odbyły się poza tym trzy produkcje kameralne: jedna w ślicznej, renesansowej sali starego ratusza, przy świecach i w bardzo intymnym nastroju, doskonale usposabiającym do słuchania Szarzyńskiego, Mielczewskiego, Zieleńskiego i Jarzębskiego w wykonaniu „Kwartetu Polskiego" — p.p.: Jahnke, Witkowski, Szulc, Danczowski, — p. Konatkowskiej (cembalo, fortepian), p. Witkowskiego (fagot) i p. Ciechańskiego (kontrabas). Druga produkcja odbyła się w pałacu Działyńskich i poświęcona była współczesnym kompozytorom. Ten sam „Kwartet Polski" wykonał z największą starannością i kulturą wspomniane już trzy kwartety: Poradowskiego, Jareckiego i Maliszewskiego. Trzecia produkcja poświęcona była utworom solowym. P. Szulc (skrzypce) i p. Konatkowska (fortepian) wykonali sonatę Szymanowskiego. Wykonanie to cechowały piękny ton obojga artystów i ich głęboka muzykalność. P. Konatkowska wykonała następnie szereg utworów fortepianowych, mianowicie: Paderewskiego „Introdukcję i toccatę", Szymanowskiego dwa preludia i Różyckiego trzy tańce polskie. Było to muzykowanie w najlepszym gatunku, podobnie jak wtedy, kiedy p. Janowska-Kopczyńska wykonywała swój program pieśniarski, śpiewając z dużą kulturą pieśni Szopskiego, Szymanowskiego, Ma-

klakiewicza, Kamieńskiego, Poradowskiego. Padlewskiego i niżej podpisanego.

W obfitości programu i wielkiej armii wykonawców łatwo jest niejedno pominąć. Stało się to napewno, ale mam nadzieję, że nie będzie mi przypisywana zła wola. Nie sposób jest także zatrzymywać się dłużej nad szczegółami, choćby one na to najbardziej zasługiwały, ważny jest tu bowiem ogólny bilans, a ten wypadł nad wyraz dodatnio, choć wszyscy zdajemy sobie sprawę z braków i niedociągnięć tej pierwszej próby. Następne napewno wypadną lepiej. Dodatni bilans ogólny całości, tak bardzo widoczny w żywej i spontanicznej reakcji publiczności (np. niezwykle gorące przyjęcie i oklaskiwanie każdego niemal ważniejszego szczegółu w „Strasznym Dworze" i „Damach i Huzarach") jest najlepszą nagrodą dla wszystkich wykonawców za ich ofiarne wysiłki. Wysiłki te były niekiedy bezmierne, szczególnie ze strony orkiestry, która pracowała bez przesady od rana do późnej nocy, a niektórzy artyści z tej orkiestry potrafili znaleźć jeszcze czas i siły na próby i produkcje kameralne. Nie przeszło to jednak niespostrzeżenie, bo oceniły te wysiłki zarówno władze miejskie jak i publiczność, która reagowała na pracę orkiestry z najżywszą sympatią i uznaniem. W podziękowaniu złożonym przez p. wiceprezydenta Zaleskiego na zamknięciu Tygodnia wszystkim inicjatorom i wykonawcom dużo miłych komplementów dostało się także gromadnie zebranej na „Harnasiash" publiczności, której jednak niestety nie miał kto oklaskiwać, tak jak ona to robiła przy wymienianiu poszczególnych wykonawców i autorów.

Tydzień ten był imprezą, której patronowało miasto i łożyło na nią wydatnie. Realizował ją znakomicie dyr. Latoszewski i cały jego zespół teatralny. Solistami byli przeważnie artyści miejscowi, a ogólne ramy ustalał Komitet złożony z przedstawicieli miasta (wiceprezydent Zaleski, dr. Piotrowski) i sfer muzycznych (prof. Kamieński, dyr. Latoszewski, dyr. Jahnke). Podkreślić jednak należy, że aczkolwiek Konserwatorium państwowe nie brało formalnie, jako instytucja, udziału w realizowaniu prac Tygodnia, to jednak udział jego był bardzo wielki, zważywszy że, poza występami operowymi, solistami byli przeważnie (z dwoma, trzema wyjątkami) profesorowie Konserwatorium, jak również, że członkowie orkiestry są w przeważającej ilości profesorami lub wychowankami tegoż Konserwatorium, a rola dyr. Jahnkego, jako kierownika tej instytucji, jako wybitnego artysty i pedagoga, założyciela „Kwartetu Polskiego" i świadomego swych obowiązków obywatelskich działacza, jest bardzo doniosła i w rezultatach swej działalności niezwykle owocna. Trudno więc oddzielić obecny stan kultury muzycznej miasta od wpływów tej najważniejszej uczelni i od działalności jej kierownika.

W ramach Tygodnia odbył się także zjazd muzykologów — o czym trzeba oddzielnie — a obecny na zjeździe prof. Jachimecki wygłosił w pałacu Działyńskich odczyt o twórczości Szymanowskiego.

St. Wiechowicz.

II

ŁUCJANA KAMIEŃSKIEGO „DAMY I HUZARY"

Z pomysłem napisania opery na osnowie „Dam i huzarów" kwestował Łucjan Kamieński — jak on sam opowiada — u paru literatów, aby uprosić ich o napisanie libretta według fredrowskiego oryginału. Kwesta okazała się daremną, a zdaje się, iż było to nieszczęście bardzo szczęśliwe, gdyż Kamieński w końcu napisał libretto sam, transponując tekst fredrowski na brzmienne i wygodne do muzyki wiersze. „On n'est bien servi que par soi-même. Sprawdziło się to tym łatwiej w danym przypadku, że Kamieński ma wyborne zacięcie literackie, pisze piórem wymownym, oszczędnym w ilości słów, a nader wyrazistym, o czym dobrze wiedzą czytelnicy jego felietonów, oraz przedmów, jakimi zaopatrywa np. wydawane przez siebie pieśni ludowe.

W ten sposób libretto, punkt zwykle w operze polskiej najsłabszy, miało odrazu niemałą asekurację. Tym bardziej, że Kamieński zdradza duży zmysł do teatru. „Damy i huzary" są wśród sztuk fredrowskich najbardziej może „operowe" w swym wyglądzie scenicznym: w każdym razie daleko więcej niż np. „Zemsta", która też Zygmuntowi Noskowskiemu niezbyt się udała. Figury zarysowane jasno i dekoracyjnie, w psychologii mało skomplikowane, raczej typy, niż charaktery, szybko zmieniające się i teatralnie skuteczne sytuacje, scena ciągle pełna ludzi, więc okazja do zespołów. Do tej fredrowskiej obfitości dorzucił jeszcze Kamieński od siebie pyszny rdzennie teatralny koncept. Pamiętamy wszyscy początek u Fredry drugiego aktu: za sceną wystrzał, po chwili służba przeprowadza przez pokój spazmującą damę. To Major wpadł na pomysł, aby podczas obiadu, przy toaście na cześć pań, palnąć z moździerza. Otóż tę niefortunną huzarską owację, której rezultatem jest popłoch i spazmy, przeniósł Kamieński z antraktu na scenę.

Asystujemy przy wszystkich preliminariach obiadowego festynu. Huzarzy ciągną w pochodzie małą armatkę i przygotowują ognie sztuczne w asyście trzech pikantnych pokojówek, które starych wąsali naprzemiany kokietują i wydrwiwają. Uroczystym polonezem sunie przez scenę cała obiadowa sosjeta z dworu na werandę, gdzie podano do stołu. Według programu, Grzegorz i Rembo dmą na pułkowych trąbkach skocznego walca, pokojówki kontrapunktują go różnymi fioriturami, a Kapelan zerwawszy się od obiadu, aby fałszom zapobiec z serwetką koło podbródka dyryguje nożem i widelcem w najpocieszniejszy sposób. Widziałem swego czasu w Berlinie reinhardtowskie przedstawienie „Wieczoru Trzech Króli", zmontowane na obrotowej scenie w taki sposób, że w antraktach ukazywały się widzom główne osoby wśród przygotowań do tego, co dziać się miało w następnym obrazie. Coś podobnego, tylko w lepszym guście i z mocniejszym teatralnym efektem przeprowadził Kamieński dzięki temu, że zaznaczone przez Fredrę punkty szeroko rozprowadził. Gdy rozspazmowane stare miągwy przesuwają się przez scenę mdlejącym krokiem po owym fatalnym wystrzale, towarzyszy im syk i huk ogni sztucznych, po-

tęgujący komiczną grozę. Pełno ruchu, krzyku, barwy i werwy — teatr autentyczny, efektowny, — rusztowanie, na którem można udrapować muzykę w bogate fałdy i zwoje.

*

Użyłem określenia: bogate — i zaraz chciałbym zapobiedz nieporozumieniu. Muzyka „Dam i huzarów“ jest daleka od tego typu bogactwa, które charakteryzuje się rozlewną retoryką frazy w partiach śpiewnych, zaś w orkiestrze polifonicznym albo pseudopolifonicznym natłokiem i huczną a „gęstą“ instrumentacją. Nic podobnego. Środki są skromne a wytworne, celem jest humor lotny, komediowy, okrążający z daleka farsę, natomiast chętny czasem do artystycznej groteski, jak np. w pysznym „chórze spiskowców“ aktu drugiego, który i w tekście i w muzyce przynosi parodię „opery“ — coś jak echo chóru dworzan z drugiego aktu „Rigoletta“ przy uprowadzeniu Gildy. W każdym razie Kamieński ma humor muzyczny takiego gatunku, że rymuje się dla mnie najściślej z tym wyobrażeniem, jakie mam o fredrowskim humorze w „Damach i huzarach“. Wiadomo, że jest to humor nieco lżejszy, niż w „Zemście“ czy w „Ślubach“, bo też inne środowisko i inne typy mają go za szatę. Kamieński ze smakiem dobrał do tych nastrojów fredrowskich swoją muzyczną swadę.

Podkreślam to moje wrażenie dlatego, że już obił mi się o uszy frazes o ściąganiu Fredry do poziomu libretta, czy coś w tym guście... Wiadomo, że o nic nie jest u nas tak łatwo, jak o tani patos, manifestujący się bronieniem różnych „najświętszych dóbr“, którym nic nie grozi, chyba ciasne belferstwo i zaściankowość szanownych obrońców, nieświadomych tego, ile „lekkich“ oper powstało na osnowie poważnych, ba ciężkich dramatów i tragedji, a nikt rosądny nie miał o to do kompozytora żadnych pretensji. Nawet pedanci niemieccy przestali już prawować się z Gounodem o znieważone myślicielstwo goethowskiego „Fausta“ i z przyjemnością słuchają nawet takich oper verdiowskich, jak „Luise Miller“ i „Makbet“, w których Schiller i Szekspir nieraz zostali przyprawieni, z arcywłoskim, a niezbyt udanym sosem.

*

Tutaj z całego muzycznego podkładu widać, że Kamieński czuje się nieustannie w obec Fredry odpowiedzialnym, a gdy idzie o akcję „Dam i huzarów“, to na mój smak może za bardzo trzyma się poły fredrowskiego surduta. Intrygę można było nieco uprościć. Myślę o pewnych psychologicznych uzasadnieniach, które w tekście śpiewanym niemal z reguły widzowi się wymykają, a konieczne do akcji nie są. Częste to w operze zjawisko. Nie wspomnę już o „Trubadurze“, którego „intryga“ w ogóle nie da się rozwikłać mizernym ludzkim rozumem (na czym zresztą opera nic nie traci). Ale ciekawym, czy np. w „Cyruliku sewilskim“ przeciętny słuchacz chwyta pewne szczególiki sytuacji drugiego aktu (Almaviva jako fałszywy nauczyciel śpiewu i jego z Basiliem trudności). Kamieński wie doskonale o pułapkach, jakie stawia słuchaczowi każdy bardziej skomplikowany moment eksplikacyj i uzasadnień, dlaczego coś dzieje się tak, a nie inaczej. To też tam, gdzie chciałby każde słowo doprowadzić do słuchacza, stosuje hojnie recytatyw: albo „suchy“, albo akompaniowany.

Jest to środek istotnie skuteczny, u Kamieńskiego szczególnie ważny przez to, że skrupulatnie z tonu mowy polskiej wydobywa spadki i akcenty muzyczne, przy czym, gdy idzie o „recitativo secco", podpiera wiolonczelą w sposób bardzo ciekawy akordy „cembala".

Jednakowoż w teatrze — a opera jest przede wszystkim teatrem — ma dyktaturę zasada: im krócej, tym lepiej. Nie zabieraj czasu pracującym, załatw sprawę i żegnaj. Mało jest oper, któreby w praktyce scenicznej nie ulegały skrótom. Kamieński uważał sobie za obowiązek pietyzmu, aby jak najmniej ze scenariusza Fredry ruszyć, lecz reżyserzy i kapelmistrze muszą dbać o sukces wieczoru, więc tak jak inne opery, tak i ta będzie skrócona. Idzie tylko o to, aby skracać inteligentnie i z myślą o przyspieszeniu oraz uproszczeniu akcji, nie zaś chlastać „zamknięte numery", bo to wygodniej. Szkoda by było tych „numerów", wśród których są cacka, obdarzone przebojową siłą efektu, jak np. ów walc w drugim akcie, który na premierze musiano bisować. Przystępność muzyki Kamieńskiego w ogóle zdała na premierze egzamin, że nie trzeba lepszego. Po widowni biegały śmieszki, klaskano przy otwartej zasłonie i to nie za grube galeryjne efekty, których nikt się nie doszuka, lecz za humor udzielający się bezpośrednio, chociaż niekarykaturalny.

*

Co do sposobów muzycznych, jakie Kamieński stosuje, to przywodzą potrosze one na pamięć to, co powiedział, o ile pamiętam, Schumann, o fudze: że najlepszą byłaby taka, którą by ktoś wziął za walca Straussa. Słuchacz-laik napewno nie domyślił się, ile jest kompozytorskiej wiedzy i technicznej umiejętności w tej „lekkiej muzyczce", która mu tak do ucha wpada. Robota motywiczna jest rozsnuta przejrzyście sposobem motywów „przypomnieniowych" („Erinnerungsmotiv") nie „przewodnich" („Leitmotiv",) które wiadomo jak kompozytora krępują, gdy raz się w ich schematyczność zaplątał. Kamieński broń Boże nie żąda, aby słuchacz dukał nad jakimś muzycznym Baedeckerem po „Damach i huzarach". Muzyka wyraża sytuacje i ludzi sama, we własnym zarządzie, rytmem, barwą i nastrojem. Nie przerzuca na słuchacza pracy i odpowiedzialności, jak to bywa przy czystej technice motywów przewodnich, gdzie słuchacz z motywami i ich przekształceniami ma kojarzyć pewne ściśle określone pojęcia i uczucia.

Niezawodnie przy bliższym zapoznaniu się z operą słuchacz zacznie sobie wyławiać pewne związki i skojarzenia, lecz będzie to jakby naddatek do pełnej ekspresji, jaką materiał dźwiękowy sam z siebie daje. W tym sensie mieści partytura mnogie ukryte pomysły i żarty, przy których kompozytor jakby sam do siebie się uśmiecha. Jest to wszakże światek dalszego planu. Na pierwszym mamy ilustrację tekstu przez wyrazistą muzykę, w której osobno nęci ucho doskonale brzmiąca a lekka instrumentacja. Wszystko to jest świeże, nalane z pełnego, ruchliwe i po polsku jowialne. Muzyka przystaje do sytuacyj i do figur, widowisko trzyma się mocno sceny. Tydzień Muzyki Polskiej przyniósł pierwszą polską operę komiczną, dzieło z którym możemy wszędzie się pokazać, bez obawy o fachowy werdykt.

Do wykonania dołożyli wszyscy możliwych starań i talentu. Dyrygował

dr. Zygmunt Latoszewski, reżyserię zgrabnie poprowadziła p. Janowska-Kopczyńska, artystka obyta po wielkich scenach niemieckich, aktorka wyborna i tak dobrze czująca teatr, jak nie często się zdarza między śpiewaczkami. Majora śpiewa p. Eugeniusz Maj, Rotmistrza p. A. Karpacki, kobiece role objęły pp. Marynowicz-Madejowa, Janowska, Gretal i Musielewska (Damy). oraz Fontanówna, Szabrańska i Bestani (trzy pokojówki), Grzegorza i Rembę wykonują pp. W. Szpingier i Gruszczyński. Dekoracje, kostiumy i grę świateł obmyślił nasz scenograf Zygmunt Szpingier z talentem i wyobraźnią sceniczną, która chyba nie ma dzisiaj w Polsce poważniejszej rywalki. Jego obrazy z reguły dostają „na wejście" oklaski, które mogłyby doprowadzić do żółtaczki niejedną zawistną primadonnę.

III

„STRASZNY DWÓR" W NOWEJ REDAKCJI I IN EXTENSO

Drugim w zakresie opery ważnym wydarzeniem poznańskiego Tygodnia Muzyki Polskiej była „prapremiera" „Strasznego Dworu". Myślę, że można ją tak nazwać, ponieważ przyniosła nietylko tekst poprawny w muzyce i w słowie, zestawiony przez osobny komitet z najprzeróżniejszych „disiecta membra", jak rękopisy Moniuszki, przepisywane partytury i ich urywki itd., ale tekst ten był wykonany w całości, bez żadnych „vide". Z tej ostatniej przyczyny ryzykuję twierdzenie, iż „Straszny Dwór" był teraz wykonany po raz pierwszy in extenso, mam bowiem silne podejrzenie, czy na premierze dostali słuchacze warszawscy w r. 1865 wszystko to, co Moniuszko w partyturze, a Chęciński w tekście był zamieścił. Chęciński zwłaszcza, praktyk sceniczny nie byle jaki, mógł był już na próbach zauważyć, co jest niezbędne, a co grozi dłużyzną albo poprostu nudą, gdyż zatrzymuje w miejscu leniwy i tak bieg akcji. A jeśli zauważył, to napewno zrobił co się dało, aby dłużyznę skreślić.

Czy wówczas było tak, czy inaczej, to domysł na marginesie, który nasunął się również autorom dzisiejszej kompletnej edycji „Strasznego Dworu", jak to z przedmowy wynika. W każdym razie jest pewnym, że dzisiaj „Straszny Dwór" nie będzie mógł być przedstawiany w tekście całkowitym. Byłby za długi i miejscami nudny. Dzieło teatralne podlega prawom rampy, od których niema żadnej apelacji, bo prawa te w pewnym sensie stanowi słuchacz, którego trzeba zająć i przykuć do sceny. „Publiczność ma zawsze rację" — mawiał taki majster teatru jak Stanisławskij, nie myśląc może o tym, iż powtarza zasadę każdego rozumnego kupiectwa, które wie, że „klient ma zawsze słuszność". A tak na scenie, jak i w sklepie, smutne bywają następstwa upierania się kupca przy swoim poglądzie. Publiczność, której nie przyznano racji, że coś jest nudne, nie będzie wdawała się w spory, ale poprostu nie przyjdzie. A wiadomo, że teatr składa się z trzech czynników: z dzieła, z wykonania i z publiczności. A także z kasy...

Myślę więc, że „Straszny Dwór" wróci mniejwięcej do takiego kształtu, jaki mu nadała praktyka sceniczna lat z górą sześćdziesięciu. Co naj-

wyżej otworzy się „vide" w zespołach, które w przedłużeniu brzmią według mnie świetniej i mocniejsze wrażenie zostawiają, niż przy obcięciach. Natomiast aryjki solowe i dueciki (Hanna i Damazy) zasługują na powrót do biblioteki. Wróciłbym również do tego zakończenia, jakie nieraz już na scenie się utarło, tj. że operę zamyka nie żartobliwa powtórka „motywu bezżeństwa" („Vivat semper wolny stan!"), lecz mazur, który jest o wiele mocniejszą kropką po ostatnich słowach. Jest takim zwłaszcza teraz, gdy go się nietylko tańczy, ale i śpiewa, bo partia chóralna została mu zwróconą.

Z tej okazji trzebaby zanieść do panów reżyserów usilną prośbę, aby zapomnieli o baletowej tradycji tego mazura, która ciąży nad nim tak samo, jak nad nieśmiertelnym mazurem z „Halki" i umniejsza go o świetny efekt. Mam na myśli utarty szablon, iż tańczą tylko pary baletowe, podczas gdy chór, soliści i statysteria patrzy się, jak na widowisko. Oba te tańce aż się proszą, aby wciągnąć w nie wszystko co żyje. Oczywiście nie odrazu, lecz w miarę jak muzyka się rozwija i nogi zaczynają drygać. Mogłyby tworzyć się zrazu luźne pary, potem grupki, potem koła i kółka, aż przy ostatniej powtórce cała scena byłaby jednym kotłowiskiem robronów, kubraczków, kontuszów i kolorowych butów.

Dzwoniłem na to nabożeństwo już nieraz, ale dzwoniłem głuchym uszom. Nikt nie uwierzy, jaką jest moc szablonu, oraz nieruchawość tego, co u nas nazywa się reżyserią operową, a najczęściej jest tym, co w prawdziwym teatrze odpowiada inspicjenturze conajwyżej... Aby dać jeszcze jeden mały przykład: trzeba było dopiero zrewidowanego wydania „Strasznego Dworu", aby zniknął z arii kurantowej głupawy frazes, przez jakiegoś niepoczytalnego Stefana kiedyś tam wtrącony: „I znowu gra...", gdy kurant powraca po pierwszej strofce. W oryginale nigdy go nie było. Nie pomogły żadne perswazje, ani w Warszawie, ani tutaj w Poznaniu. Tak samo, jak w polonezie Miecznika aż do obecnej „rewizji" pozostał idiotyczny poprostu zamęt, wywołany przez to, że śpiewacy kombinowali sobie pokaleczony przez cenzurę tekst warszawski z tekstem oryginalnym, jaki śpiewano zawsze np. we Lwowie. I nikomu to nie szkodziło...

Teraz mamy na koniec i tekst i muzykę taką, jaka dała się najwierniej z istniejącego materiału odtworzyć. Przeciętny widz nie pochwyci może drobnych retuszów, lecz rzecz jasna, że nie o to idzie. Spełniliśmy w obec Moniuszki obowiązek wdzięczności i pietyzmu, spłaciliśmy dług, który już nazbyt długo był zalegał. Wielka to zasługa tych, którzy żmudną pracę podjęli i z ogromnym nakładem trudu jej dokonali, pod redaktorską batutą niezmiernie w tem zasłużonego prof. Kazimierza Sikorskiego.

*

Wykonanie tej „prapremiery" uwydatniło energię i pracowitość, jakiej dokłada nasza opera do swoich przedstawień. Dr. Latoszewski podciągnął silnie tempa — rzecz już z samych teatralnych względów konieczna, aby przez muzykę dopomóc akcji do żywszego ruchu, którego sama w sobie ma niewiele. Wykonawcy przyłożyli się ze wszystkich sił do swego zadania. Są nimi pp.: Dudicz-Latoszewska (Hanna), Szabrańska (Jadwiga), Janowska-Kopczyńska (Cześnikowa), Woliński (Stefan), Urbanowicz i Cirin

(dwaj Zbigniewi), Karpacki i Zygmański (dublują Macieja), Maj (Miecznik), Szpingier (Skołuba) i Jabłoński (Pan Damazy). Co do reżyserii, to uważam, iż obecnie należałoby w ogóle zestawić jakiś „Regiebuch", w którym fachowo i pomysłowo zebranoby wszystko, co musi składać się na obrazek dawnego obyczaju, jaki przedstawia sobą ta wzruszająca sielanka rycerska. Byłaby to ciekawa praca dla wybitnego, ale obdarzonego zmysłem muzycznym reżysera dramatu, więc w naszych stosunkach przede wszystkim dla Teofila Trzcińskiego lub Leona Schillera. Wart jest tego „Straszny Dwór", a teraz potrzebowałby takiego podręcznika bardziej niż kiedykolwiek, gdy ma udać się w podróż po scenach zagranicznych, które o niego się upominają po sukcesie „Halki". Z tej samej przyczyny byłbym za tym, aby zastanowiono się, czy nie dodrukować jeszcze do partytury i do wyciągu fortepianowego jakich karteczek z zaznaczeniem tych „vide", jakie nam przyniosła sceniczna praktyka. Lepiej, abyśmy cudzoziemcom sami doradzili skróty, niż gdyby mieli przedsiębrać je własnym piórem, bo bez skrótów się nie obejdzie.

Dekoracje obmyślił Z. Szpingier artystycznie. Wolałbym tylko, aby sam straszny dwór nie był strasznym pałacem. Sala jest na mój smak nazbyt wspaniała: wysoka, ze schodami na piętro, ani trochę nie przytulna. Bywały dwory wielkie, nie tylko dworki (takie, jakim jest chociażby dworek Stefana i Zbigniewa), lecz zawsze były to dwory, od pałaców magnackich różne. Takim jest dwór Miecznika, także i... muzycznie. Już raczej na pałac zakrawa w „Halce" dom Stolnika, ale też wstępny polonez zrobił Moniuszko naprawdę jaśnie wielmożnym, a już barokowo-jezuicka, porządnie nadęta oracja Stolnika („O, mościwi mi panowie!") jest nieporównanie bardziej magnacka, niż skromniejszy o wiele polonez Miecznika w „Strasznym Dworze". Gdyby Moniuszko widział w dworze Chęcińskiego pałac, napisałby — jak myślę — muzykę bardziej pompatyczną i zawiesistą. A że inscenizacja winna rodzić się z ducha muzyki, przeto wniosek jest jasny.

Brakowało mi też w prologu wschodzącego słońca, które gra blaskiem po pancerzach i hełmach. Szła z góry, od sznurowni, jakaś poświata, ale to zamało. Pamiętam, jak w Warszawie (dawno temu!) grupowały się i ruszały skrzydlate sylwetki na tle krwawych promieni, przybiegających od tła, z tyłu. Był to obraz, jaki skomponowałby może Brandt, gdyby był dekoratorem. A trudności z tym wielkich przecież nie ma.

Witold Noskowski

IV

DWIE WYSTAWY MUZYCZNE W POZNANIU

Skończył się Tydzień Muzyki Polskiej w Poznaniu, ale dwie wystawy muzyczne, specjalnie z racji naszego pierwszego „festivalu" zorganizowane, jeszcze trwają. Mimo tak bardzo odrębnego od dotychczasowych gatunków ekspozycyjnych — obie przyciągają znaczne ilości widzów, którzy z całą pewnością raz pierwszy podobną wystawę oglądają i nadziwić się nie mogą, że „nuty" mają także swoją szeroką przeszłość i archiwalne znaczenie. Bodaj

iż są to pierwsze na znaczniejszą skalę urządzone wystawy w Poznaniu z tego zakresu. Mają wady ale i zalety. Najważniejszą chyba z nich jest ta, że wreszcie przełamano urojone trudności i dano precedens do przyszłych wysiłków w tym kierunku. Okazało się, iż prywatne zbiory, nie mające zresztą żadnej pretensji do pozostawania „zbiorami" — ot, poprostu garstka papierów i wyblakłych fotografii po ojcu, dziadku, czy dalszych krewnych — nadają się znakomicie do zasilenia zbiorowej wystawy. Jasną rzeczą jest, iż element miejscowy, a więc wielkopolski, stoi w tych wysiłkach wystawowych na pierwszym miejscu. Przecież zbierano w Poznaniu i w najbliższej jego okolicy, więc pamiątek po muzykach z Wielkopolski uzbierało się mnóstwo, a jak bardzo są interesujące — niech się czytelnicy sami przekonają z mego pobieżnego obejścia wystawy z notatnikiem w ręku.

Pierwszy bodaj raz zawitał do Poznania Edward Wrocki z Warszawy. Od czasu do czasu dochodziły nas słuchy, że fenomenalne zbiory jakiegoś nieznanego nam bliżej amatora „gniją" w piwnicach. To artykuł w gazecie, czy tygodniku, to znów dziwnym stylem napisana broszurka w opracowaniu właściciela. Podnoszono alarm a myśmy o istocie rzeczy nic nie wiedzieli. Jakież są w rezultacie owe zbiory Edwarda Wrockiego? Czy stos śmieci, czy góry archiwalnego złota? Czemu Państwo się nimi nie zajęło, jeśli rzeczywiście są tak wartościowe, co podnoszą autorzy dytyrambicznych artykułów na ich temat. Zapewne prawda leży we środku, ale dalsze rozważania są na razie nie na miejscu, skoro cząstkę, jak zapewnia właściciel: minimalną, możemy oglądać w westibulu Wielkiego Teatru w Poznaniu na pierwszym piętrze. Zaczęło się od tego, że podczas uroczystego otwarcia naszego Tygodnia Muzyki Polskiej miano odsłonić popiersie Karola Kurpińskiego, rzeźbione dłutem utalentowanego artysty tutejszego, Marcina Rożka, fundowane zaś przez... Muzyczne Towarzystwo Kolejarzy w naszym mieście. Ci dzielni ludzie postanowili uczcić w sobie dostępny sposób znakomitego twórcę opery polskiej, rodem z Wielkopolski. Popiersie zamówili, zapłacili, do teatru przywieźli i oddali w ręce gospodarza czyli zarządu miasta. Przypadkiem tak się złożyło, iż sekretarz naszej opery bawił w stolicy po jakieś materiały nutowe i tam miał okazję poznać Wrockiego, który zaofiarował się przywieźć własne eksponaty, tyczące wyłącznie osoby Karola Kurpińskiego. I oto tak powstała wystawa, osobie autora „Dwóch chatek" całkowicie poświęcona. Warto ją obejrzeć i z wielkim też zainteresowaniem czynili to ci wszyscy, którzy dotychczas, podczas przerw w przedstawieniu operowym czy na koncercie, chodzili gromadkami i plotkowali na rozmaite tematy.

Całość wystawy Kurpińskiego podzielono na dziesięć oddziałów: podobizny, rękopisy, utwory drukowane, opracowania utworów Kurpińskiego, muzyka kościelna, muzyczno - literacka działalność, libretta, literatura o Kurpińskim, utwory ku jego czci, wreszcie rozliczne varia.

Szczegółowy katalog, drukowany nakładem komitetu Tygodnia, poucza zwiedzających o wszystkich pamiątkach w wyczerpujący sposób. Oczywiście, nie będę tu wyliczał przedmiotów jak to się zawsze pisze: najważniejszych, wszystkie bowiem są jednakowo cenne i składają się zgodnie na dość wyraźny wizerunek Karola Kurpińskiego. Dobrze się stało, iż Wrocki użyczył fragmentów swoich zbiorów na ten wzniosły cel. Taką akcję nazwałbym żywą — lepiej bowiem świadczy o bogactwie zbiorów, niż płaczliwe głosy

zachwyconych dziennikarzy - amatorów. Jaknajwięcej wystaw — a może losy archiwum Wrockiego poprawią się wydatnie. Trzeba się tylko do nich zabrać fachowo, nie po dyletancku. A pod adresem Edwarda Wrockiego chciałbym wnieść tylko jedno: niech zechce opracować rzeczowy katalog, którego, — jak bodaj z ust samego właściciela słyszałem, — jeszcze wspaniałe zbiory (70 tysięcy okazów!) dotąd nie posiadają.

*

Druga wystawa jest typową improwizacją na ten temat. Rozczulającą nawet serdecznie. Oto niestrudzony kustosz Muzeum Miejskiego, dr. Bożena Stelmachowska, etnografka z zamiłowania, badaczka kultury duchowej i materialnej ludu, powzięła szczęśliwą myśl urządzenia w czasie Tygodnia specjalnej wystawy muzycznej. Nikt nie wiedział z początku, coby też taka wystawa mogła zawierać. Muzeum posiadało wprawdzie w swych zbiorach to i owo z dziedziny muzycznej, jednakże amatorzy i „homines privatissimi" obiecywali telefonicznie i listownie oddać swe przygodne szpargały na użytek Muzeum. Walnie przyczynił się do zebrania eksponatów „Dział kultury i sztuki" w Kurierze Poznańskim, redagowany od kilkunastu lat z takim zapałem i fachowością przez Witolda Noskowskiego. Wystarczyło podać tam „apel" i oto co dnia kancelaria Muzeum zaczęła otrzymywać stosy książek, nut, zabytków, fotografii i rozmaitości mniej lub więcej z muzyką związanych. Pani Kustosz zacierała ręce i szukała miejsca w salach muzeum, by to wszystko jako tako pomieścić. Wiadomo, że co nagle — nie zawsze bywa po diable. Ostatni tydzień przed otwarciem Wystawy był tygodniem solidnej pracy, nawet w godzinach grubo pozabiurowych. Zmobilizowano wszystkie roczniki gablot i ramek po bogatym zbiorze muzealnej grafiki, no i wreszcie interesująca wystawa została otwarta.

„Qui cantat — bis orat"; słusznie tedy pojechał wysłannik Muzeum do cudnego klasztoru Ojców Benedyktynów w Lubiniu pod Kościanem, by z przebogatej biblioteki przywieść do Poznania rozliczne mszały i graduały, począwszy od XV wieku. Porozkładano je w niskich gablotkach pod ścianami, w chronologicznym porządku, otwarto na stronach z szacownymi „grafikami" lub co bardziej ciekawymi nutami. Każdy mszał ma swój karteluszek ze szczegółowym objaśnieniem. Katalogu bowiem już by siła ludzka nie zdołała wydrukować na czas. Przecież jeszcze w dniu otwarcia wystawy nadesłano tekę pamiątek po księdzu Józefie Surzyńskim! Jakżeby tu z nich nie skorzystać w sposób najbardziej skwapliwy; postać to bowiem imponująca na niwie muzycznej wczorajszej Wielkopolski.

Przed serią mszałów leży kawałek starego pergaminu, ze wszystkimi ingrediencjami szacownego zabytku; jest to rzymski brewiarz z neumatycznymi nutami. Ponoć aż z XII wieku. A obok kartka z tekstem „Bogurodzicy", równie zżółkła i zabytkowa. Za szeregiem mszałów leżą dwa tomiki niewielkich rozmiarów: „Lamentationes Jeremiae Prophetae" Wacława z Szamotuł, drukowane w Krakowie, roku Pańskiego 1533 — na dziesięć lat po słynnym dziele Kopernika, który wstrzymał słońce, ruszył ziemię. A tu znów głos chóralny „Sacrae cantiones" Orlanda di Lasso, druk monachijski z roku 1582, zaraz po wydaniu widocznie zakupiony do zbiorów jakiegoś kantora przy poznańskiej kolegiacie Marii Magdaleny.

A oto dwie płaskie, obszerne gabloty, pełne niezwykle cennych zabytków; msze, litanie, motety, Veni Creator, to znowu Missa solemnis, nieszpory, „Bonum certamen" na chóry mieszane i orkiestrę, przeważnie z dwojga skrzypiec, klarnetów, rogów i „fundamentu" basowego złożoną. Wszystkie utwory pióra Wojciecha („Adalberta") Dankowskiego, o którym tak jeszcze niedawno nic słychać w muzyce polskiej nie było. Dopiero Henryk Opieński, za swego pobytu w Poznaniu, zainteresował się owym epigonem Mannheimczyków i jedną z niezliczonych symfonii na dzisiejszą orkiestrę symfoniczną zrekonstruował. Obok dzieł Dankowskiego leżą, dopiero z pyłu archiwalnego wytrzepane utwory Wańskiego (Symfonia), Jacka Szczurowskiego — Jezuity (Litania), msze Pokornego i Polickiego. A oto głosy instrumentalne nastrojowego „Requiem" Es-moll, pióra Kozłowskiego; pisane w Petersburgu na śmierć króla Stanisława Augusta. Bogactwa, o jakich się nie słyszało nawet w dość zakonspirowanym gronie muzykologów — tych młodszych oczywiście.

W oszklonych „wachlarzach" zamknięto mnóstwo wydawnictw Wielkopolskiego Związku Śpiewaczego, to znów zasłużonego mecenasa poznańskiego śpiewactwa — Barwickiego; nakłady księgarni Cybulskiego.

W osobnej gablocie zgromadzono szereg „kurpińscianów", obok jakieś nieznane w Europie utwory Anny Suszczyńskiej, polsko-amerykańskiej pianistki o dość obiecującym i na dzisiejsze czasy atrakcyjnym tytule „Czemu?". Tu znów gablota pełna pianistycznych kompozycji Alfonsa Szczerbińskiego, całkiem dziś poza rodzinnym gronem nieznanego muzyka. W oszklonej szafce potężna rozmiarami partytura wielkiej kantaty z orkiestrą „Pieśń o ziemi naszej" Bolesława Dębińskiego, pisana w roku 1879, obok szeregu innych kompozycji chóralnych twórcy ówczesnego ruchu śpiewackiego w Poznaniu, o podkładzie wysoce patriotycznym. A polskie pieśni bywały niebezpiecznym „dynamitem", skoro poznańskie Towarzystwo Muzyczne musiało płacić kary niemieckiej policji za śpiewanie i granie zakazanych melodii w ogrodzie „San Domingo" w pobliżu Warty. Świadczą o tym dokumenty z archiwum tegoż Towarzystwa wydobyte a wystawione dziś w oddzielnej szafce.

A ludzie żyjący? Długi ich szereg otwiera mistrz Feliks Nowowiejski z pokaźną ilością rękopiśmiennych partytur, od „Legendy Bałtyku", przez wszystkie dziewięć „Symfonii organowych" po niedawno skomponowaną „Missa pro pace" i jeszcze niemal od świeżego atramentu wilgotną nową a jakże świetną instrumentację symfoniczną „Ojczyzny". Duży portret w mundurze szambelana Jego Świątobliwości przypomina niezwykłe zasługi Nowowiejskiego dla muzyki kościelnej. Tuż obok spoczywają rękopisy księdza dr. Wacława Gieburowskiego, Lucjana Kamieńskiego, Stefana Poradowskiego, Władysława Raczkowskiego, nie mówiąc o „Świętym Franciszku" ze „Słopiewni" Karola Szymanowskiego, będącym własnością zasłużonej śpiewaczki, Ludwiki Marek-Onyszkiewiczowej. Niezwykle ciekawa kartka z tatrzańskiego notatnika Mieczysława Karłowicza, na której zanotował autor „Odwiecznych Pieśni" sobie tylko „czytelną" pisaniną piosenkę góralską przy Wodogrzmotach. Rękopisy Zygmunta Noskowskiego, Roguskiego, Wallek-Walewskiego i tyle jeszcze innych rzeczy, mogących zbieracza muzykaliów o dreszcze przyprawić.

W osobnym pokoju prawie setka... wszelakich instrumentów muzycznych, od starego fisharmonium począwszy, po harfę i gęśliki podhalańskie. Są tu dudy wielkopolskie i góralskie, są „seliniejakie" dzwonki pasterskie, piszczałki z Polesia, Podhala i Pomorza. Trębity i stare skrzypce, jugosłowiańskie „gusle" i dziwaczne bandury kozackie, flet-laska z 1750 roku, rogi sygnałowe i Bóg wie, jakie jeszcze inne rarytasy instrumentalne. A wszystko jest własnością mieszkańca Poznania, p. Szulca, który namiętności zbierania instrumentów muzycznych z zapałem się od lat szeregu oddaje, mimo, że nic o nim dotąd fachowi muzycy poznańscy nie słyszeli.

Tak oto wystąpiło Muzeum Miejskie z arcyciekawą wystawą muzyczną na pierwszy polski Tydzień. Precedens do dalszych, bardziej już systematycznych wystaw otwarty. Tylko teraz trzeba je planowo urządzać. Już się o to nasi spece postarają.

Jerzy Korab.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Sezon muzyczny w stolicy rozpoczęła sensacyjna i poprzedzona szeregiem sprzecznych komentarzy premiera „Harnasiów" Szymanowskiego w Teatrze Wielkim. Trudności zmontowania tegorocznego sezonu operowego budziły uzasadnione obawy, iż owo tak długo oczekiwane warszawskie wystawienie arcydzieła Szymanowskiego nie będzie odpowiadało wymogom, jakie w tym wypadku można i powinno się stawiać, iż długotrwałe zachwaszczenie warunków pracy w Operze stołecznej w połączeniu ze specjalnie niepomyślnymi okolicznościami, z którymi musiała się porać nowa dyrekcja (brak orkiestry, stworzony *ad hoc* chór, zdekompletowania baletu itd.) nie pozwolą na należyte przygotowanie dzieła, staną się jeszcze jedną i dotkliwą kompromitacją, koronującą kompromitacje dotychczasowe. Trzeba jednak przyznać, iż w wypadku „Harnasiów" obawy te się okazały nieuzasadnione. Wprawdzie nie otrzymaliśmy przedstawienia idealnego, wprawdzie ujęciu baletowemu lub dekoracyjnemu można to i owo wytknąć, w każdym jednak razie nie można było zarzucić dziełu nowej dyrekcji ani braku pietyzmu ani niestaranności w wystawieniu baletu Szymanowskiego. Najmniej udana była być może właśnie strona baletowa. Poza rolą narzeczonej, mającą szereg bardzo ładnie pomyślanych momentów i prześlicznie odtańczoną przez Barbarę *Karczmarewiczównę*, moment choreograficzny był raczej upośledzony w warszawskich „Harnasiach". Nie było ani efektownych tańców solowych (nawet góralska choreografia harnasi, naogół przecież już nieźle w naszych teatrach wykonywana, była dosyć blada i robiła wrażenie celowo niepopisowej) ani zwłaszcza choreograficznego skomponowania zespołów. Pod tym względem daleko byliśmy od interpretacji hamburskiej, gdzie cała muzyka Szymanowskiego z najdrobniejszymi szczegółami, ze wszystkimi jej kapryśnymi odchyleniami, z całą misterną tkanką polifoniczną, miała najściślejszy i niezmiernie plastyczny odpowiednik w układzie zespołów tanecznych. Warszawskie ujęcie było raczej pantomimiczne, na pierwszy plan wysunęło się *odegranie* akcji baletu,

jej *odtańczenie* spełniało rolę podrzędną, zwłaszcza w drugiej scenie. Z punktu widzenia realizmu akcji dosyć bezradne pląsanie, a niekiedy poprostu tłoczenie się w izbie weselnej bliższe jest prawdy i naturalniejsze niż precyzyjne rozplanowywanie grup tanecznych, jakie widzieliśmy w Hamburgu, ale czasami raził jednak brak bezpośredniego związku pomiędzy ruchami tańczących a linią melodyczną partytury.

Zato w tym ujęciu druga scena zyskała na życiu, zwłaszcza iż odegrana była naprawdę z zapałem i przejęciem się, tworząc obraz porywający i przykuwający uwagę. Z drugiej jednak strony ów realizm interpretacji i dbałość o zachowanie ścisłej etnograficznie obrzędowości (nie tak jednak ścisłej jak w interpretacji poznańskiej) stały w pewnej sprzeczności z silną tendencją do stylizacji, jaka cechowała pierwszy obraz a zwłaszcza stroje. Stroje te, pomysłu Stryjeńskiej, szły w stylizacji bardzo daleko, zwłaszcza kostiumy „Harnasiów", wyglądały jednak bardzo barwnie i efektownie i w pierwszym obrazie dobrze harmonizowały z bardzo nierealistycznie potraktowaną inscenizacją. O wiele słabiej wypadły dekoracje.

Największą niespodziankę sprawiły „Harnasie" pod względem muzycznym. Jeśli się weźmie pod uwagę, że przedstawienie było przygotowane ze świeżo, dokompletowywaną orkiestrą i zupełnie nowym jeszcze chórem, nawet te niedociągnięcia, które się da wytknąć, nie mogą zmącić bardzo dodatniego wrażenia, jakie to wykonanie wywierało. Ustępowało ono oczywiście wykonaniu orkiestry radiowej, dotąd bezkonkurencyjnemu, ale mimo to stało na wysokim poziomie; zwłaszcza świetnie wypadła strona wokalna: chóry lub doskonale utrzymane w charakterze śpiewy pijaków. Takie przygotowanie strony muzycznej w tak krótkim czasie jest wielką zasługą *Dołżyckiego.* Jest w tym tylko jeden zgrzyt, tym dotkliwszy, iż nie tłumaczący się wcale ubocznymi warunkami. Zupełnie niepotrzebnie na końcu, już po zasunięciu kurtyny, powtórzono pierwszy temat „Harnasiów". Tworzy to wprawdzie nastrojowy akompaniament do stopniowo zapalających się świateł, ale osłabia wrażenie, jakie wywiera prawdziwe zakończenie. Temat ten zarówno w linii melodyjnej jak w barwie jest mniej „eteryczny" od melodii śpiewanej przez głos na końcu ostatniego obrazu. Nie tylko więc nie potęguje nastroju nierealności, lecz raczej go rozprasza. A zresztą zupełnie niezależnie od tego, czy pomysł jest sam w sobie udany czy nie, stanowi zupełnie niedozwolone poprawianie Szymanowskiego. Niebezpieczny precedens dał już Hamburg, gdzie partię tenorową powierzono obojowi. Tam jednak zmiana dotyczyła jedynie elementu barwy, warszawski zaś „dodatek" idzie znacznie dalej, radykalnie zmieniając plan, linię i równowagę ostatnich taktów „Harnasiów".

Poprzedziła „Harnasie' nowa inscenizacja „Verbum Nobile", przedstawienie naogół o wiele mniej udane od „Harnasiów", ale również nie tak złe, jak zapowiadali pesymiści. Wykonawcy przeważnie młodzi: urocza *Kostrzewska, Poreda, Kowalski* — czuli się skrępowani wokalnie i aktorsko, ale z drugiej strony wnieśli trochę uroku młodości, zwłaszcza iż czuć w ich interpretacji rzetelny wysiłek, staranność i talent. Raziły natomiast usterki stylistyczne w ogólnym ujęciu opery, zbyt przesubtelnionym w tempach i akcentach dynamicznych, dalekim od moniuszkowskiej prostoty.

Druga natomiast premiera w Teatrze Wielkim operetka „Książę Szirasu" okazała się prawdziwym skandalem. Nie tylko, że operetka, że profanacja, że kompromitacja i t. d. i t. d., ale również dla tego, że jest nawet jak na operetkę potwornie nudna a jeszcze nudniej i przeraźliwie szablonowo wyinscenizowana. Taka operetka w żadnym razie nie będzie atrakcją nawet dla naszej niewybrednej publiczności, nie stanie się źródłem dochodów, mających zapełnić deficyt „Harnasiów", — a więc tym samym upada jedyna (wątpliwej zresztą natury) racja trwania tego „księcia Szmirasu", jak się go teraz potocznie nazywa, na scenie Teatru Wielkiego.

Po za tym okres sprawozdawczy nie miał zbyt sensacyjnych wydarzeń. W Filharmonii sezon rozpoczął się dość szaro. Dyrygowali *Bierdiajew* i *Cooper*, obaj niezbyt dobrze usposobieni. Nie w zupełnie dobrej formie byli również soliści: *Petri, Münz* obaj świetni technicznie, ale grający tym razem bez przekonania. Wiolenczelista francuski *M. Maréchal* miał bardzo piękny ton, ale niezbyt czystą intonację.

Programy nie zawierały nic szczególnie sensacyjnego. Jako fakt dodatni podkreślić należy częste uwzględnianie muzyki polskiej. Dla zwolenników twórczości współczesnej wykonano „Chmiel" *Wiechowicza* i „Suitę orkiestrową" Czesława *Marka,* dla zachowawców — „Legendę o Borucie" *Maliszewskiego* i „Korsarza" *Rytla.*

Rozpoczęła swoją działalność nowa instytucja koncertowa. Sekcja Pomocy Młodym Muzykom będzie w tym roku urządzać w porozumieniu z Polskim Radiem koncerty w tk zw. Małej Filharmonii — czyli w Studio Polskiego Radia w YMCA, na których będą mogli występować młodzi muzycy polscy. Polskie Radio użyczyło na ten cel swoją orkiestrę. Jest to moment może najdodatniejszy, gdyż młodzi dyrygenci otrzymują w ten sposób świetny instrument, na którym mogą próbować własnych sił. Na koncercie inauguracyjnym usłyszeliśmy dwóch młodych kapelmistrzów: Sylwestra *Czosnowskiego* i T. *Wilczaka,* którzy wywarli zupełnie dobre wrażenie, dyrygując między innymi tak trudnymi utworami jak „Polonez" *Zarębskiego-Maklakiewicza* lub „Concertino" *Woytowicza.* Świeży dorobek kompozytorski reprezentował subtelny i skupiony fragment z „Oratorium" *W. Lutosławskiego.* Jako soliści wystąpili już u nas dosyć dobrze znani młodzi muzycy: *Nolier-Mazurkiewiczowa* i *Warpechowska, Grzybowski* i *Jarzębski.* Pomysł urządzania podobnych audycji jest bardzo szczęśliwy i zasługuje na jak największe poparcie.

W Konserwatorium sezon rozpoczął tradycyjnie H. *Sztompka* bardzo starannie przygotowanym recitalem chopinowskim. W tydzień później Doda *Conrad* zachwycił wszystkich równie wspaniałą, jak w zeszłym roku interpretacją schubertowskich pieśni (tym razem cykl „Die schöne Müllerin"), ale niespodzianie rozczarował w pieśniach Fauré i Debussyego, do wykonania których miał nieodpowiednie warunki głosowe.

Stow. Miłośników Dawn. Muzyki dało dwie audycje, na których poznaliśmy między inn. utwory z cyklu dawnych druków, odnalezionych przez Ochlewskiego — dwa „tria" Kleczyńskiego. Poza tym wykonano z utworów rzadko u nas grywanych śliczny septet *Beethovena* i tegoż „Sonatę" wiolonczelową w bardzo ładnej interpretacji Kazimierza i Marii *Wiłkomirskich.*

Na pierwszej audycji Tow. Muzyki Współczesnej wykonano „Sonatinę

klarnetową" *Milhaud'a,* utwór trochę zanadto epatujący ostrością brzmień, „Trio" na instrumenty dęte S. *Kisielewskiego* (1 raz), w którym uderzał właśnie brak ostrości i szorstkości tak typowych dla dawniejszych dzieł tego kompozytora, ładną „Fantaisie Rapsodique" T. *Szeligowskiego* (również pierwszy raz), prześliczne pieśni *Ravela* („5 histoires naturelles") i mniej interesujące pieśni *Chanlera.* Całość audycji ciekawa i utrzymana na dobrym poziomie wykonawczym.

Konstanty Régamey.

KATOWICE

Od czasu ostatniej korespondencji mojej — nie zaszło na naszym terenie nic, co zasługiwałoby na zanotowanie. Nie znaczy to jednak, aby śląskie sfery muzyczne nie czyniły przygotowań do nadchodzącej „kampanii" koncertowej. Towarzystwo muzyczne ma już ustalony program koncertów symfonicznych, z udziałem dyrygentów i solistów miejscowych oraz zamiejscowych. Czynione są również ostatnie przygotowania do mającego się odbyć w początkach listopada (6.XI. r. b.) konkursu zespołów kameralnych dętych, zapowiedzianego jeszcze w sezonie ubiegłym. Znaczna ilość uczęstników zgłosiła już podobno swój udział.

Do zjawisk muzycznych o znaczeniu niecodziennym należała transmisja koncertu Paderewskiego z Lozanny. Imię Paderewskiego otoczone jest oddawna na Śląsku wyjątkowym kultem, — nic tedy dziwnego, że w ów wieczór niedzielny nie zabrakło chyba nikogo, ktoby przy głośniku nie wysłuchał w skupieniu kreacji najsławniejszego pianisty obu półkul.

Jakakolwiek analiza czy rozstrząsanie wykonania programu nie ma moim zdaniem żadnego celu. Przemówiła do nas legenda nietylko genialnego pianisty, lecz również wielkiego ducha i patrioty, związanego na zawsze z dziejami walki o chwałę imienia polskiego, o wolność narodu — walki, ukoronowanej wreszcie zwycięstwem, nie mającym bodaj precedensu w dziejach narodów. Z głośnika płynęły dźwięki, drgające na przemian patosem, lub brawurowym polotem, — by wreszcie ustąpić miejsca niewiarygodnej prostocie, która osiągnęła swój szczyt w przepięknie oddanym „Moment musical" Schuberta.

Tak mógł grać tylko Paderewski.

Głośniki zamilkły. Lecz pozostało na długo doznanie wzruszenia, które dotarło do najgłębszych tajników naszego odczucia muzycznego — i za które ślemy Wielkiemu Polakowi słowa z głębi serca płynącej wdzięczności.

Herbert Krzok.

TORUŃ

Konserwatorium Muz. P. T. M., główny ośrodek ruchu muzycznego Pomorza zaczęło nowy sezon ze zmienionym nieco personelem nauczycielskim. Pracować w nim przestali p.p. Guttry (dyrygent i teoria), Stefan (skrzypce) i Gadziński (kontrabas). Rekonstrukcja składu nauczycielskiego nie jest jeszcze ukończona. — Rok szkolny zaczął się jednak już na dobre i to pod do-

brymi auspicjami: przy wzrastającym wciąż zainteresowaniu się społeczeństwa tą uczelnią oraz coraz to mnożącej się liczbie uczniów.

Rozpoczął się również sezon koncertowy. Dodatnią jego stroną organizacyjną jest m. in. jego rozplanowanie na cały sezon naprzód, przez co usuwa się sporadyczność i przypadkowość, która cechowała nasz publiczny ruch koncertowy jeszcze tak niedawno temu. Publiczność z góry wie, czego ma oczekiwać muzyczny Toruń do czerwca przyszłego roku włącznie. I tak przewidziane są cztery poranki symfoniczne dla młodzieży szkolnej i instytucyj, w wykonaniu dyrygentów Z. Godlewskiej i A. Röslera z solistami J. Godlewską, Niemczykiem, Ed. Röslerem, J. Stefanem i Czekotowskim,— cztery publiczne wieczory symfoniczne również w wykonaniu orkiestry symfonicznej P. T. M. z udziałem uprzednio wymienionych solistów, pod dyrekcją Godlewskiej, Guttry'ego, Grabowskiego. Prócz tego przewiduje się cztery koncerty kameralne dla członków P. T. M. (transmitowane przez Radio), cztery koncerty solistów (przy współudziale „Ormuzu"), jedną audycję instrumetalno - wokalną w Niedzielę Palmową, wreszcie dwa Koncerty jubileuszowe: 50-lecia pracy kompozytorskiej torończyka Z. Moczyńskiego oraz 25-lecia pracy dyrygenckiej kapelmistrza toruńskiego kpt. Z. Grabowskiego. Projektowane są również jeszcze występy kilku innych solistów m. in. Colette Frantz oraz E. Bandrowskiej - Turskiej. — Ilościowo biorąc jest to więc program jak na nasze stosunki bardzo bogaty, o 50% bogatszy od zeszłorocznego. Postęp zatem jest i w tym kierunku widoczny.

Pierwszy tegoroczny Koncert symfoniczny orkiestry P. T. M. już się odbył. Dyrygowała Zofia Godlewska, jedyna dyrygentka polska, pozyskana na stałe dla Konserwatorium P. T. M. (kierownictwo orkiestry po L. Guttrym oraz klasą teorii). Solistką była Janina Godlewska (śpiew). W programie były: Rameau (suita baletowa „Les Indes Galantes"), Haydn (symfonia G dur, „wojskowa"), Mozart (uwertura do „Uprowadzenia z Seraju"), Moniuszko (Mazur z „Halki"), arie operowe Glucka, Moniuszki i pieśni Niewiadomskiego, Karłowicza i Młynarskiego. — Janina Godlewska pokazała głos nieduży, lecz piękny i czysty; pięknie wypadł repertuar pieśniarski przy świetnym akompaniamencie fortepianu (Z. Godlewska). Występ zyskał znaczny aplauz.

Zofia Godlewska okazała się dyrygentką wysoce utalentowaną, energiczną i muzykalną. W sumie wieczór był dobry i został bardzo przychylnie przez publiczność toruńską przyjęty.

*

Miasta pomorskie objeżdża trupa baletu Parnella. Jest to drugi już objazd po Pomorzu w przeciągu pół roku. Niestety i tym razem poziom artystyczny występów tej trupy jest niski. Szkoda to wielka, że tylko na takie imprezy skazana jest nasza prowincja, która ma tak mało sposobności stykania się z pełnowartościową sztuką żywą. Czy spraw tych nie winna wziąć w ręce jakaś organizacja względnie instytucja, która miałaby wpływ na dodatni rozwój życia artystycznego na prowincji i była współodpowiedzialna za jego poziom?

Leon Witkowski.

WILNO

W okresie sprawozdawczym odbyły się dwie pierwsze audycje Klubu Muzycznego. Były to jedyne wydarzenia na „froncie muzycznym".

Na aducji w dn. 24-go września usłyszeliśmy trzy kwartety smyczkowe — Dobrzyńskiego, kolegi i rówieśnika Chopina, Beethovena op. 95 oraz bardzo rzadko w Wilnie grywany kwartet Debussy'ego.

Wykonawcy — pp. W. Ledóchowska, W. Rözlerowa, S. Frydman i A. Rözler, pierwszorzędnie wywiązali się z zadania, zwłaszcza w utworze autora „Peleasa i Melisandy". Najsłabiej wypadł kwartet Dobrzyńskiego, w którym ensemble chwilami był poważnie zagrożony. Frekwencja publiczności bardzo słaba, — być może doniosłe wypadki polityczne były tego powodem.

Następna audycja w dn. 6-go października była pierwszą próbą t. zw. wieczoru muzyczno - dyskusyjnego. Zarząd Klubu postanowił urządzić w nadchodzącym sezonie kombinowane audycje, na program których będą się składać produkcje muzyczne oraz odczyty na tematy społeczno-kulturalne. Program pierwszego wieczoru zawierał muzykę hiszpańską w wykonaniu Arnolda Rözlera (wiolonczela) oraz odczyt znanego literata Jerzego Hulewicza p. t. „Organizacja kultury narodowej a Państwo".

Prelegent w sumiennie, chociaż nieco jednostronnie, opracowanym odczycie wykazał konieczność poddania spraw kultury w Polsce jednolitemu kierownictwu, któreby umożliwiło „rozprowadzenie" — jeśli się można tak wyrazić — dóbr kulturalnych w bardziej istotny, niż dotychczas, sposób. W dyskusji zabierali głos pp. dr. Orda (literat), Z. Karpiński (reżyser Teatru Miejskiego), inż. Adolf, A. Michałowski (dziennikarz), S. Szpinalski (muzyk).

Oponenci „ośrodka dyspozycji", zwłaszcza p. Adolf, na poparcie swych wywodów przytaczali, jako przykład, „smutny los" kultury w Niemczech i Italii, nie mogąc zresztą bliżej wyjaśnić na czym konkretnie ten „upadek" polega. Na 300 rozesłanych imiennych zaproszeń odezwało się około... 30 osób (sic). Jest to niezbity fakt obojętności t. zw. sfer kulturalnych na najbardziej ważne w chwili obecnej zagadnienia, jedyny „totalizm", jakiemu hołduje znaczna część społeczeństwa „z cenzusem". Gdy się poruszy w prasie sprawę organizacji kultury, zaczyna się taki harmider, że zdawałoby się, iż zacni wilnianie nie śpią, nie jedzą i nie grają w brydża, tylko zamartwiają się, co by tu zrobić z tą sakramencką kulturą... Tymczasem, gdy się im da okazję podyskutować na ten właśnie temat, — nikogo nie ma.

Należy zanotować, jako fakt pozytywny, powstanie w Wilnie nowego pisma artystycznego p. t. „Comoedia". Na pochwałę zasługuje piękna szata zewnętrzna, chociaż, co w takim piśmie robią wątpliwej wartości dowcipy o... sutenerstwie, niewiadomo!

irma.

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

WYDAWNICTWO

Ukazały się w druku Warjacje „Tydzień" na fortepian Marcelego Popławskiego (nagrodzone na konkursie T. W. M. P.).

W sztychu: partytura Uwertury A. Szałowskiego i układ na 2 fortepiany Koncertu fortepianowego W. Maliszewskiego.

Rozpisano głosy orkiestrowe do Suity Mazurków S. Kazury.

Ukazał się nowy katalog wydawnictw T. W. M. P. Aktualny katalog materjałów pisanych do wypożyczenia — ukaże się wkrótce.

W Wrocławiu ma być wystawiony „Straszny Dwór" na podstawie wydanego przez T. W. M. P. materjału.

Ukazał się 1-szy numer wznowionej „Gazetki Muzycznej" pod red. B. Rutkowskiego.

ORMUZ

W październiku odbyły się następujące objazdy koncertowe na prowincji:

na Pomorzu (12 miast) — I. Dubiska (skrz.), E. Bender (bas), S. Nadgryzowski (akomp.);

w Piotrkowie, Zgierzu, Łodzi, Wilnie, Grodnie, Łomży i Ostrołęce — J. Hupertowa (m.-sopr.) i W. Małcużyński (fort.);

w Lubelszczyźnie połudn. (6 miast) — J. Draże (skrz.), M. Zabejda-Sumicki (tenor), H. Ekierówna (akomp.);

w Lubelszczyźnie półn. (4 miasta) — J. Zwidrynówna (sopr.), T. Kowalski (wiol.), K. Bogacka (akomp.);

w Radomiu — A. Szlemińska (sopr.), A. Michałowski (bas), N. Hornowska (akomp.);

w Grodnie — M. Bilińska (fort.) i W. Niemczyk (skrz.);

w Płocku i Gostyninie — A. Szlemińska (sopr.) i L. Miklaszewski (fortep.);

w Skierniewicach odbył się 1-y koncert symfoniczny, pośw. twórczości Beethovena w wykonaniu Ork. Symf. 18 p. p. pod dyr. por. K. Wójcika i S. Janiszewskiego z udziałem W. Małcużyńskiego (Koncert Es).

W Warszawie, oprócz licznych audycyj w szkołach, ORMUZ zorganizował dla młodzieży szkolnej 3 recitale chopinowskie w Filharmonii w wykonaniu W. Małcużyńskiego; słowo wstępne wygłosili: W. Hulewicz i B. Rutkowski. W ramach Ogólnopolskiego Kongresu Dziecka odbyła się audycja „dla dzieci", której program i wykonanie przygotował ORMUZ.

Z STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

W październiku odbyły się 2 pierwsze audycje na których wykonano: J. Kleczyńskiego (1756—1828): 2. Tria smyczkowe z op. 4 (1-e wykonanie z dawnych druków odnalezionych zagranicą przez T. Ochlewskiego); Mozarta: Trio fortep. C; Beethovena: Septet i Sonatę wiolonczelową A; Schuberta: Trio fortep. B; pieśni Haydna, Fliesa, Beethovena, Schuberta, Schumanna. Wykonawcami byli: M. Wiłkomirska (fortep.), W. Niemczyk (skrz.), K. Wiłkomirski (wiol.), M. Zabejda-Sumicki (tenor), Zespół Kameralny i S. Nadgryzowski (akomp.).

KRONIKA

POLSKA

Warszawa

Dnia 17 października zakończył życie w Warszawie sławny pianista polski Aleksander *Michałowski.* Uroczysty pogrzeb odbył się 21 października o g. 11 w kościele Św. Krzyża, skąd przeniesiono zwłoki na cmentarz powązkowski.

*

Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej zawiadamia, iż termin nadsyłania utworów do rozpatrzenia przez Komisję Kwalifikacyjną Towarzystwa celem przedstawienia ich *Międzynarodowemu Jury Festivalu Warszawskiego* (kwiecień 1939) upływa z dniem 20 listopada br. Nadsyłać należy pod adresem Pol. Tow. Muz. Współcz. (Sienkiewicza 8) utwory symfoniczne na wielką i małą orkiestrę, na mały chór à capella lub z małą orkiestrą, oraz kameralne i solowe — *wyłącznie o charakterze nowoczesnym.*

Kompozytorzy proszeni są o zaznaczenie na partyturach dokładnego czasu trwania utworów oraz o załączenie kwoty 3 zł. na koszta ewentualnego zwrotu.

*

Polskie Tow. Muzyki Współczesnej rozpoczęło sezon Koncertowy audycją 22 października, na której wykonano: Sonatinę klarnetową *Milhauda,* Trio na obój, klarnet i fagot *Kisielewskiego,* „Fantaisie Rapsodique" *Szeligowskiego,* pieśni *Ravela* i *Chanlera.*

*

6 października Polskie Radio nadało koncert poświęcony mało znanym utworom Karola *Szymanowskiego.* Wykonano: I Symfonię f-moll, dotąd raz jeden tylko graną publicznie w 1908 roku i dwie „muzyki sceniczne": „Mandragorę" (balet - pantomima do Molierowskiego „Mieszczanina szlachcicem") oraz muzykę do dramatu Micińskiego „Kniaź Patiomkin".

*

2 października odbyło się w Studio Polskiego Radia prawykonanie „Koncertu fortepianowego" Ryszarda *Mohaupta,* kompozytora niemieckiego, rozsławionego zwłaszcza swoją operą „Die Wirtin von Pinsk". Partię fortepianową Koncertu wykonał kompozytor.

*

25 października odbył się w sali tk. zw. „Małej Filharmonii" (w Polskiej Y. M. C. A.) inauguracyjny koncert symfoniczny *Sekcji Pomocy Młodym Muzykom.* W programie znalazły się utwory Paderewskiego, A. Wieniawskiego, Melcera, Karłowicza, Lefelda, Zarębskiego-Maklakiewicza, Lutosławskiego i Woytowicza. Jako wykonawcy wystąpili: H. Warpechowska i T. Nolier-Mazurkiewicz (śpiew), Z. Grzybowski (fortepian), St. Jarzębski (skrzypce), S. Czosnkowski i T. Wilczak (dyrekcja).

*

Doroczna nagroda muzyczna m. st. Warszawy podobnie jak i pozostałe nagrody będzie przyznawana na podstawie znowelizowanego statutu. W części odnoszącej się do nagrody muzycznej czytamy, że będzie ona przyznawana za: całokształt działalności muzycznej w zakresie kompozycji, wirtuozostwa, prowadzenia zespołów muzycznych, chóralnych, działalności pedagogicznej, albo za najwybitniejsze

dzieło muzyczne żyjącego kompozytora napisane w formie symfonii, opery, baletu lub innej kompozycji wykonanej publicznie lub wydanej drukiem w okresie ostatnich trzech lat przed dniem 1 sierpnia roku, w którym nagroda będzie przyznana.

Kandydatury do nagród zgłaszają członkowie sądu konkursowego oraz senaty szkół akademickich, P. A. L., instytucje i towarzystwa naukowe i artystyczne do dnia 15.10. roku, w którym nagroda będzie przyznawana.

Wysokość nagród m. st. Warszawy ustala corocznie Zarząd Miejski. W tym roku wynosić będzie każda z nagród 5 tys. zł.

*

Sekcja muzyczna *Tow. im. Karola Szymanowskiego* zwraca się z prośbą do wszystkich, posiadających jakiekolwiek rękopisy Karola Szymanowskiego, aby zechcieli zawiadomić o tym sekcję (Warszawa, Zielna 24, Wydział muzyczny Polsk. Radia. — prezes sekcji dyr. G. Fitelberg) — celem sporządzenia szczegółowego spisu manuskryptów genialnego kompozytora.

Brodnica

W Brodnicy nad Drwęcą powstało dzięki inicjatywie grupy miejscowych miłośników muzyki *Towarzystwo Muzyczne,* jako oddział Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego. Na zebraniu konstytucyjnym zapisało się na członków towarzystwa blisko siedemdziesiąt osób, co świadczy o znacznym zainteresowaniu prowincji sprawami muzycznymi. Celem Towarzystwa jest m. i. urządzanie sporadycznych koncertów siłami lokalnymi i pozamiejscowymi (Ormuz), a poza tym założenie stałej uczelni muzycznej w Brodnicy. Pierwszą imprezą był koncert Ormuzu z udziałem I. Dubiskiej, E. Bendera i S. Nadgryzowskiego.

Bydgoszcz

Z inicjatywy *Rady Artystyczno-Kulturalnej* wznowiono na terenie Bydgoszczy działalność *Towarzystwa Muzycznego.* Na zebraniu konstytucyjnym uchwalono statut i wybrano zarząd z inż. Piątkiewiczem na czele. 21 października na inauguracji Tow. odbył się koncert z udziałem prof. Józefa *Turczyńskiego.*

Kraków

Trumnę ze szczątkami śp. Karola Szymanowskiego, umieszczoną w grobach Zasłużonych na Skałce w Krakowie, złożono obecnie w kamiennym sarkofagu, wykonanym z białego kamienia szydłowieckiego. Sarkofag ufundowało z zebranych składek Towarzystwo im. K. Szymanowskiego w Warszawie. Poświęcenie sarkofagu odbędzie się w piątek 4 listopada, w dzień imienin Szymanowskiego. Część muzyczna uroczystości obejmie wykonanie fragmentu *à capella* ze „Stabat Mater", II część pierwszego kwartetu i 2 preludia fort. w przeróbce na orkiestrę. Przemówienie wygłosi ks. prof. Feicht.

Uroczystość będzie zdjęta na płytach przez Polskie Radio i nadana wieczorem tegoż dnia (wraz ze słowem wstępnym J. Iwaszkiewicza).

*

W październiku b. r. ukazał się w Krakowie pierwszy numer *Biuletynu Stowarzyszenia Młodych Muzyków,* pod red. dr. Wł. *Poźniaka.* Numer ten narazie ma charakter czysto informacyjny o pracach Stowarzyszenia i audycjach urządzanych przez nie, redakcja jednak zapowiada rozszerzenie treści następnych numerów.

*

Bolesław *Wallek-Walewski* objął dyrekcję konserwatorium Tow. Muzycznego w Krakowie.

Poznań

Poznańskie „Echo" pod batutą Władysława *Raczkowskiego* występowało na prowincji wielkopolskiej w Słupcy i w Wągrowcu. W programie była m. in. „Suita orawska" Kasserna, której pięknym wykonaniem „Echo" zdobyło sobie pierwsze miejsce na ogólnopolskich zawodach śpiewaczych w Gdańsku. Współudział w owych koncertach brały panie: Łucja *Młodziejowska* (fortepian), Halina *Raczkowska* i Emma *Szabrańska* (śpiew). Ostatnio „Echo" śpiewało na inauguracji akademickiego roku w Auli Uniwersytetu poznańskiego.

*

Nakładem *Wielkopolskiego Związku Śpiewaczego* ukazały się w druku trzy nowe kompozycje chóralne. Są to nagrodzone utwory w ogólnopolskim konkursie muzycznym, urządzonym staraniem poznańskiego *Oddziału Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego*. Pierwszą nagrodę uzyskał Bolesław *Wallek-Walewski* („Muzyka" do podhalańskich słów Jana Mazura — utwór bardzo trudny i efektowny) — drugą: dwie stylizowane piosenki podhalańskie St. *Rączki* („Owieczki" i „Kolęda"). Wszystkie trzy napisane są na chór męski a pierwszym ich wykonaniem zajmie się poznańskie „Echo" na specjalnym „góralskim" koncercie w grudniu b. r.

*

Dział krytyk muzycznych w *„Dzienniku Poznańskim"* objął po Tadeuszu Kassernie młody muzyk i muzykolog Roman *Padlewski*.

*

Feliks *Nowowiejski* ukończył ostatnio kompozycję dwóch utworów na duży chór mieszany pod tytułem *„Teka białowieska"*; obecnie wybiera tekst do trzeciego utworu z tego cyklu.

Toruń

W Toruniu sezon koncertowy rozpoczął się w sali Dworu Artusa koncertem orkiestry Pomorskiego Tow. Muzycznego pod dyr. Zofii *Godlewskiej*.

*

Pomorski Związek Śpiewaczy rozpoczął prace nad zbieraniem materiałów odnoszących się do historii śpiewactwa na Pomorzu. Opracowuje je mgr. muzykol. Leon *Witkowski*.

Włocławek

Szkoła muzyki kościelnej, założona w roku ubiegłym i zatwierdzona przez Min. WR. i OP, ma typ średniej szkoły zawodowej dla organistów. Nauka trwa cztery lata. W tym roku utworzono przy szkole internat dla uczniów.

Muzyka polska i polscy muzycy zagranicą

W *Buenos-Aires* zostanie w tym roku odsłonięte popiersie *Chopina* i w związku z tym odbędzie się akademia muzyczna poświęcona Chopinowi. Patronat nad tymi uroczystościami objął argentyńsko-polski Instytut Kultury.

*

Kwartet polski (pp. Umińska, Jaworski, Szaleski i Adamska) z udziałem p. Wysockiej-Ochlewskiej wykonał na Drugim Europejskim *Festivalu muzyki Kameralnej* w *Trenczyńskich Cieplicach* (17 — 28 sierpnia) kwartet Fr. Lessla i kwintet Zarębskiego.

*

W *Amsterdamie* wykonano „Uwerturę" *R. Palestra* pod dyr. Neumarka.

*

4 listopada Nadia Boulanger będzie dyrygować w londyńskim BBC „Uwerturą" A. *Szałowskiego*.

*

Na jesieni b. r. zostaną wykonane w *Londynie* suita na orkiestrę smyczkową i kwartet Michała *Spisaka*.

*

St. *Szpinalski* wykonał na koncercie w Altenburg 31.X.38, Koncert F-moll Chopina, oraz 4.XI. będzie grał w Lipsku na koncercie urządzonym przez organizację „Kraft durch Freude" (w programie Chopin).

*

W dniach od 4 grudnia do 13 maja, jako w okresie zakreślonym datami: zorganizowania *„Związku Śpiewaków Polskich w Ameryce"* i pierwszym zjazdem członków Związku przed 5-ciu laty w Chicago — odbędzie się złoty jubileusz Związku. Przewidzianych jest szereg koncertów z udziałem wybitnych artystów i orkiestry symfonicznej. Uroczystości śpiewacze z okazji złotego jubileuszu związku odbędą się nietylko w samym *Chicago*, lecz także we wszystkich osiedlach Stanów Zjednoczonych, w których istnieją chóry polskie.

*

W *Rumson*, pod Bostonem zmarła profesorka konserwatorium tamtejszego, ceniona pianistka ś. p. Antonina *Szumowska-Adamowska*.

ANGLIA

W Cambridge odbył się wielki festiwal muzyki angielskiej XVI i XVII w., na którym między innymi wykonano „Burzę" Szekspira z muzyką Purcella.

*

We wrześniu obchodził w Londynie 50-letni jubileusz kapelmistrz Henryk *Wood*, członek królewskiej Akademii Muzycznej, honorowy doktor muzykologii uniwersytetów w Oxford, Cambridge, Manchester i Birmingham. Przez 50 lat swej dyrygentury Wood poprowadził pod swoją batutą 4300 koncertów.

*

W *Dartington Hall* (Totness, Devon, Anglia) obok szeregu istniejących już instytucyj jak Balety Joossa, Szkoła taneczna Joossa, studio Teatralne Czechowa i t. d., powstało pod kierownictwem Hansa Oppenheima *Studio Teatru Muzycznego* („Music Theatre Studio"), którego zamiarem jest ponowne podniesienie opery do znaczenia integralnej części współczesnego teatru. W tym celu Studio zajmuje się kształceniem nowego typu śpiewaka, który by zdawał sobie w pełni sprawę ze złożonych zadań, jakie stawia przed nim sztuka operowa. Studium składa się z części wokalnej, dramatycznej i czysto muzycznej.

BELGIA

Komitet Międzynarodowej Wystawy w Liège 1939 urządza międzynarodowy konkurs kompozytorski, w którym mogą brać udział muzycy poniżej lat 35.

Nagrody wyznaczono następujące: Nagroda Państwowa 30 tys. fr., I Nagroda międzynarodowej Wystawy w Liège 1939 — 20 tys. fr., II nagroda — 15 tys. fr. Nagrody w wysokości 1 tys. fr. zostaną przyznane laureatom znajdującym się na miejscach od 4-go do 13-go.

Informacji udziela Sekretariat, rue Navette, Liège.

FRANCJA

25 października b. r. jako w setną rocznicę *Bizeta* rozpoczął się w Paryżu tydzień muzyczny, poświęcony dziełom mistrza. Prócz „Carmen" i „Poławiaczy Pereł" wystawiono także rzadko grywaną, egzotyczną, jednoaktową operę „Damileh" oraz suitę „Arlésienne". Pozatem otwarto szereg wystaw z manuskryptami oraz literackimi dokumentami poświęconymi Bizetowi.

W Paryżu odbyło się tysiączne przedstawienie „Werthera" *Masseneta.*

*

We wrześniu otworzono w Paryżu w „Musée du Palais de Chaillot" — dział etnologii muzycznej. Instrumenty muzyczne poklasyfikowano według budowy zasadniczego elementu danego instrumentu, np. ustnika we flecie, sposobu umocowania skóry na bębnie itp.

Wśród eksponatów zwracają uwagę instrumenty - zabawki dla dzieci. Widzimy wśród nich np. flet wycięty z bambusu, łuk muzyczny zrobiony z sabotu malowanego i t. p. Celem tych instrumentów - zabawek zrobionych na wzór instrumentów ludów prymitywnych jest to, by dzieci mogły je sobie łatwo same sporządzić z przedmiotów codziennego użytku lub materiałów łatwo dostępnych i grać na nich z tym większym zainteresowaniem.

W dziale fonetycznym zgromadzono 2 tys. płyt i wiele wałków fonograficznych, ze zdjęciami muzycznymi, które zwiedzający mogą w każdej chwili usłyszeć.

*

Nowym kapelmistrzem *Opery paryskiej* został Louis *Forestier*, znany również jako kompozytor. Specjalnością jego jest prowadzenie dzieł Wagnera.

*

Poraz pierwszy w języku francuskim ukazała się praca o Stradivariusie. Monografia nosi tytuł: *„Czarodziej Stradivarius" (Stradivarius l'Enchanteur)* i wyszła z pod pióra Georges *Hoffmana.*

*

Przedmiotem książki słynnego tancerza S. *Lifara*, pt. *„La danse"* (Paryż, wyd. Denoël) jest estetyka tańca i rola folkloru w sztuce choreograficznej.

ITALIA

W operowym teatrze nowości w Bergamo, jedynym zdaje się tego rodzaju teatrze na świecie, który powstał w zeszłym roku, w celu grania nowych, a niewystawianych jeszcze oper, — zainaugurowano w tym roku sezon wystawieniem opery „Meduza" Bruno *Barilliego.*

*

W *„La Scala"*, na początku stycznia 1939 roku ma się odbyć prapremiera nowej opery Wolf Ferrari p. t. „Donna Boba", opartej na tekście Lope de Vega.

*

Z raportu ministra kultury ludowej, złożonego Mussoliniemu wynika, że impreza Estate Musicale odniosła w tym roku niezwykły sukces. Wóz Tespisa odwiedził 46 ośrodków, dając 415 przedstawień, dla 1 miliona 760 tysięcy widzów. Wśród publiczności przeważały warstwy ludowe.

JAPONIA

Jeden z francuskich muzyków, prowadzący badania nad stosunkami muzycznymi w Japonii stwierdził, że ulubionymi autorami Japończyków stali się Bach, Beethoven, Brahms i Mozart.

*

Japonia zawarła umowę z Italią, na podstawie której nastąpi między obu krajami ściślejsze niż dotąd współżycie w dziedzinie artystycznej.

NIEMCY

Berlińska *Staatsoper* rozpoczęła sezon wystawieniem „Cyrulika Sewilskiego". W nadchodzącym sezonie przewiduje się dwie prapremiery niedawno ukończonych oper: „Peer Gynt" Wernera *Egka* i „Die Bürger von Ca-

lais" Rudolfa *Wagner-Regeny.* Z Premier będzie wystawiona „Donna Boba" Ermanna Wolf Ferrari. W Volksoper dano na inaugurację sezonu „Flet Zaczarowany". Filharmonia berlińska zaczęła sezon koncertem pod dyrekcją Leopolda *Reichweina.* Solista koncertu tego H. *Riebensahm,* wykonał rzadko grywany koncert fortepianowy g-dur Mozarta. Filharmonia berlińska przewiduje danie w tym sezonie 160 koncertów w Niemczech i zagranicą.

*

W *wiedeńskiej Filharmonii* odbędzie się w nadchodzącym sezonie 8 tradycyjnych abonamentowych koncertów, z których czterema będzie dyrygował *Furthwängler,* a pozostałymi: *Knappertsbusch, Mengelberg* i *de Sabata.* Na jednym z koncertów wystąpi Furthwängler także jako kompozytor, grany będzie mianowicie jego koncert na fortepian z orkiestrą. W programach Filharmonii wiedeńskiej widnieją: Beethoven, Brahms, Bruckner, Schubert, a z nowoczesnych kompozytorów: Pfitzner, Ryszard Strauss, Ravel.

Prócz tych koncertów odbędą się jeszcze dwa nadprogramowe. Na jednym z nich poprowadzi orkiestrę filharmonii wiedeńskiej — 75-letni Ryszard Strauss, który wystąpi poraz pierwszy po dłuższej przerwie.

*

Z okazji 260-lecia *Opery Hamburskiej* odbył się w Hamburgu pomiędzy 15 a 22 października festival pod tytułem „Mistrzowie Opery Niemieckiej", który objął 9 przedstawień obrazujących dzieje opery niemieckiej od *Händla,* poprzez *Glucka, Mozarta, Beethovena, Webera, Wagnera* i *Lortzinga* do Ryszarda *Straussa* i *Pfitznera.* Wykonano mianowicie: „Juliusza Cezara", „Ifigenię w Aulidze", „Uprowadzenie z Seraju", „Fidelio", „Wolnego strzelca", „Tannhäusera", „Cara - cieślę", „Ariadnę w Naksos" (w nowej inscenizacji) i „Palestrinę".

Kierownikiem festivalu był generalny intendent Opery hamburskiej H. K. *Strohm.*

*

Ryszard *Strauss* rozpoczął nową operę, opartą na greckim micie o królu Midasie. Libretto napisał Józef *Gregor.*

*

Edward *Künecke,* autor operetek, przystąpił do napisania opery poświęconej *Walterowi von der Vogelweide.*

*

Znaleziono nieznane „Trio" *Brahmsa,* a-dur na fortepian, skrzypce i wiolonczelę. Pochodzi ono z 1853 r. Wydania podjęli się Ernst *Bücken* i Karl *Hasse* w nakładzie Beitkopf & Hartel.

*

Ukaże się niedługo skrócone wydanie leksykonu muzycznego *Riemanna* w opracowaniu Dr. J. Müller-Blatau'a. Będzie to już 12-te wydanie tego leksykonu.

*

Kierownikiem państwowej akademii muzycznej we *Wiedniu* został mianowany Franz *Schütz.*

*

Kierownictwo *monachijskiej filharmonii* objął w tym roku po prof. Z. Hauseggerze — Prof. O. *Kabasta.*

*

W *Lipsku,* na wieczorze muzycznym, którego motto brzmiało „muzyka domowa na wszelkiego rodzaju instrumentach" — grano między innymi na instrumentach, zbudowanych z odpowiednio spreparowanego szkła. Podobny eksperyment zrobiono w Worms.

Utwory muzyczne wykonane na szklanych skrzypcach, wiolonczelach, na szklanych fletach, obojach, fagotach brzmiały ciekawie, ale, jak zaznacza krytyka, nie miały tego ciepła i jasności brzmienia, co przy wykonaniu na instrumentach drewnianych.

Z. S. R. R.

Sergjusz Prokofjew pracuje nad muzyką do filmu Aleksander Newskij, nakręcanego obecnie.

Z NADESŁANYCH LISTÓW DO REDAKCJI

Szanowny Panie Redaktorze.

Uprzejmie proszę o zaznaczenie, że nie jestem autorem artykułu „Właściwi ludzie na właściwych miejscach", zamieszczonego we wrześniowym numerze „Muzyki Polskiej" a podpisanego inicjałami S. L. S.

Z poważaniem

Stefan Lidzki-Sledziński

Przy sposobności zaznaczamy, że w związku z artykułem p. S. L. S., którego inicjały przypadkowo zbiegają się z inicjałami dr. Lidzkiego-Śledzińskiego, ukaże się w najbliższym numerze „Muzyki Polskiej" replika prof. Bronisława Rutkowskiego.

Redakcja.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor: KONSTANTY REGAMEY. Redaktor odpowiedzialny: MICHAŁ KONDRACKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE

MUZYKI POLSKIEJ

WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22

NOWOŚCI:

STANISŁAW MONIUSZKO

„STRASZNY DWÓR"

Oprócz partytury (200 zł.) i wyciągu fortep. (20 zł.) zostały wydane głosy orkiestrowe i chórowe:

— Komplet instr. dętych, perkusja i muz. za sceną zł. 300.—

— Głosy kwintetu smyczkowego po . . . . zł. 13.—

— Głosy chórowe »sopran-alt« i »tenor-bas« po . . . . zł. 2.—

MARCELI POPŁAWSKI

WARJACJE «TYDZIEŃ«

na fortepian

(nagrodzone na konkursie T. W. M. P.) . . . zł. 4.—

OLGIERD STRASZYŃSKI

MUZYKA POLSKA NA PŁYTACH GRAMOFONOWYCH

(odbitka z M. P.) . . . . zł. 1.—

JAN JÓZEF DUNICZ

ADAM JARZĘBSKI I JEGO »CANZONI E CONCERTI«

(Wyd. Zakł. Muz. U. J. K.). . . . . zł. 8.—